

مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم

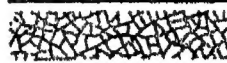
مجدي أحمد توفيق



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٣

دراسات ادبية



● ● ● الاخراج الفنى :

ماجدة البنا

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الإهداء

الى الذين يؤرقهم الخوف « على » مستقبل العقل النقدي
في بلادنا *

والى الذين يؤرقهم الخوف « من » أن يكون للعقل
النقدي مستقبل في بلادنا *

المقدمة

(١) فى وضع العلم :

حظى النقد القديم بعناية الرواد ، فنشرت أعماله الكبرى نشرًا حسنًا ،
واتضحت معاملته لمن يطلبون معرفته ، وأصبح الطريق إليه معبدًا ، يشعر
السائر فيه بالطمأنينة والوضوح .

وأخذ الباحثون يحاولون أن يشرحوه . ولجأوا لأجل هذه الغاية إلى
المنهج التاريخي . وكان هذا المنهج فى أغلب الأحيان قرنيا ، يتابع تاريخ
النقد القديم قرنا فقرنا . وقاس الباحثون حياة النقد على حياة الانسان ،
فاستخدموا ألفاظ الطفولة ، والنضج ، والشيخوخة ، ووصفوا مراحل
النقد بها . وطابق الباحثون بين النقد والذوق ، فمضوا يرسمون
صورة للنقد القديم ينتقل فيها من الذوق الخالص ، إلى الذوق المخلل ،
إلى التعليل الخالص . وأطلق الباحثون على هذه الانتقالات مصطلحات
مختلفات ، فقليل انه ينتقل من النقد غير المنهجي ، إلى النقد المنهجي ، إلى
البلاغة المجردة من النقد ، وقيل انه ينتقل من الذوق الساذج أو المذهب ،
إلى النقد المنظم ، إلى المنطق الشكلي . ولم يخرج الباحثون من جميع هذه
الأسماء التى سموها عن ثلاثية : الطفولة ، والنضج ، والشيخوخة .

ومع أنهم بما بذلوه من جهد قربوا إلينا ، وحببوا إلينا ، النقد
القديم ، إلا أنهم قد اطمأنوا إلى كثير من الأفكار ، وسلموا بها ، حتى
أصبحت فى حاجة إلى أن تمتحن بالشك فيها . من هذه الأفكار قياسهم
حياة النقد على حياة الانسان . هذا قياس غريب لا يضعون له مبررا

واضحاً أو غير واضح . ومع ما فى هذا القياس من اتفاق مع ما نراه من أن النقد الأدبى ظاهرة انسانية من ظواهر الوجود الانسانى ، يحاول فيها الانسان أن يرى فيما هو مائل أمامه صورة المستقبل الذى يسعى اليه ، إلا أن تأكيد انسانية النقد شىء شديد الاختلاف عن قياسه على حياة الانسان . وأخطر ما فى هذا القياس أنه يفتت صورة النقد الى ثلاث صور تتوالى بتوالى مراحل الحياة ، وبين هذه الصور اختلافات نوعية تفقد صورة النقد وحدتها . كذلك فإن هذا القياس لا يستطيع أن يعلل بقاء الطفولة كاملة فى مراحل النضج أو الشيخوخة .

هذا التجاور بين المراحل ممكن فى حياة النقد ، غير معروف فى حياة الانسان . كما أن الانتقال من مرحلة الى أخرى يحتاج الى تفسير علمى مما يخرج بنا فى الواقع عن هذا التقسيم الثلاثى الى أمور خارجة . ولقد ربط المؤرخون حياة النقد بما يسمى بالحياة الأدبية ، ولنا أن نشاءل : اذا كانت الحياة الأدبية مزدهرة فى الجاهلية فلم لم تكن حياة النقد ناضجة حينئذ وكانت فى طور الطفولة ؟ . هذه المراحل العمرية لا تتطابق مع ربط حياة النقد بحياة الأدب ، ولا تتطابق مع التتبع القرنى الذى حرص عليه مؤرخو النقد القديم .

ويبدو أن الدكتور احسان عباس قد أحس على نحو ما بشىء من عدم الثقة فى هذه الأفكار ، فمضى فى مقدمة كتابه « تاريخ النقد الأدبى عند العرب » يربط النقد بنىء غير عمر الانسان وحاسة الذوق ، فربطه بشىء أكثر صلة بالنقد هو الاحساس بالتغير . (١) لكنه بعد المقدمة أقام كتابه على نفس الأساس من التتبع القرنى مع شىء من الامتداد الجغرافى داخل كل قرن من أقصى المشرق الى الأندلس ، فظلت مقدمة الكتاب أخطر من مثله .

ومع هذا فإن الاحساس بالتغير بوصفه احساساً بانتقال من قيمة الى أخرى لا يبعد كثيراً عن الذوق مادام الذوق شعوراً بالقيمة . وما زال المنهج التاريخى واحداً لم يتغير فى الحالىن . وما زال هذا المنهج يرسم صورة للنقد القديم قوامها الانتقال من مرحلة الى أخرى . وتحمل العوامل البافعة الى الانتقال مكاناً هاماً من هذه الصورة . فإذا أردنا أن نلتمس هذه العوامل وجدنا المنهج التاريخى يتحول بنا الى موضوعات تشغله مشغلة كبيرة . هذه الموضوعات هى : تأثير القرآن على النقد ، وتأثير الثقافة

(١) د. احسان عباس : تاريخ النقد الأدبى عند العرب - بيروت - دار الثقافة -

اليونانية على النقد ، والخصومات الأدبية ، والتمييز بين البيئات النقدية التي نبت النقد فيها . ومن الواضح أنها موضوعات متفاوتة من النظرة المقارنة الباحثة عن التأثير والتأثر . وبين هذه الموضوعات تتفتت صورة النقد ، ويتم الاجهاز على فكرة المراحل وتنحيثها جانبا ، وتمزيق الصورة جذاذا .

فالمنهج التاريخي - كما استخدمه الباحثون - يقع في عيين كبيرين : الأول تغنيت صورة النقد القديم ، والثاني اسقاط مفاهيم حديثة عن التطور وحياة الانسان عليها . وفي ظل هذين العيين أصبح النقد القديم وقائع مجردة من سياقها لا تفوز منا بتحليل يوضح بناءها الداخلي ، أو نظامها في التفاعل مع المجتمع .

ويبدو أن الباحثين قد شعروا بالحاجة الى التحليل فمضوا يمزجون التاريخ بالتحليل . لكنه جاء تحليلا تاريخيا في أغلب الأحيان - جاء تحليلا لوقائع جزئية وليس تحليلا للنقد القديم في كليته .

وشعر الدكتور محمد العشماوى بهذا المأزق فمضى ينعى على النقاد أنهم يقفون عند الجزئيات ، ويحاولون تفسيرها بتحميلها دلالات عامة يتخلصون بها من صعوبات التفسير ، وطالب بدراسة ما أسماه بالمنحى العام للنقاد (٢) . لكن ما أراده بالمنحى العام هو موقف الناقد القديم مما يسمى بالمنطق الشكلي ، فالجزئية يمكن تفسيرها على أنها من قبيل الوقوع في المنطق الشكلي ، أو الخروج عنه . ومن الواضح أن فكرة المنطق الشكلي متصلة بموضوعات تاريخية كالتأثر باليونان ، والتحول من النضج الى السيئوخة .

والتأمل في محصول تحليل الباحثين للنقد القديم يجد أنه يقع في عيين الكبيرين اللذين وجدناهما في المحاولات التاريخية ، وهما : تغنيت صورة النقد القديم ، واسقاط مفاهيم حديثة على المفاهيم القديمة والخلط بينهما . فلقد قسموا النقد القديم الى طائفة من القضايا : كالطبع والصناعة ، والبديع وعمود الشعر ، واللفظ والمعنى ، والسرقات والضرائر ، وما الى ذلك . وعولج النقد القديم في ضوء مفاهيم معاصرة . فقيّل ان الطبع والصناعة هي قضية الخلق والابتكار ، وان اللفظ والمعنى هي مسألة الشكل والمضمون ، وان كلام عبد القاهر الجرجاني عن المعنى ومعنى المعنى هو

(٢) د . محمد زكي العشماوى : قضايا النقد الادبي بين القديم والحديث - بيروت دار النهضة العربية - ١٩٧٩ م - ص ٢٩١ .

كلام تشومسكى عن البنية السطحية والبنية العميقة • وتعرض النقد القديم لكثير من التمزيق والخلط •

ومع الاعتراف والامتنان لجهود الباحثين التى أضاءت السبيل ، وكشفت كثيرا من المعميات المحيرة ، وأشاعت نوعا من الشعور بما فى النقد القديم من قيمة انسانية ، الا أن تصحيح ما وقعت فيه هذه الجهود من تفتيت الصورة ، ومن اسقاط الحديث على القديم ، واجب محترم على كل محب للنقد القديم ، راغب فى قراءته قراءة صحيحة •

بيد أن هذين العيبين لم يقعا لضعف فى القدرة ، أو لتهاون فى العمل ، ولكنهما نتيجة لغياب منهج يرى فى النقد القديم خطابا اجتماعيا ، يكتسب وحدته من وحدة الجدل الاجتماعى ، وله طبيعته الخاصة المتميزة من الخطاب النقدي المعاصر • وبناء هذا المنهج هو بداية الطريق الذى علينا أن نتقدم فيه •

(ب) فى المنهج وإجراءاته :

النقد الأدبى خطاب اجتماعى • والخطاب ليس نقلا « لرسالة » فحسب ، ولكنه تفكير فردى ومشترك ، ووجود فردى ومشترك ، وتفاعل ، وجدل ، واحتدام للحياة • ويمارس مفهوم الخطاب تعديلا جوهريا فى مفهوم النقد ، فالنقد ليس كلمات استحسان أو استهجان تكتب أو تقال من فرد واحد ، عن نص واحد ، فى لحظة واحدة ، وربما فى حجرة منقطة • النقد هو الموقف من النص ، فموقف المبدع من نصه فيه نقد ، وموقف المتلقى من النص فيه نقد ، وموقف الناقد من النص جوهره النقد • ويظل النقد فى المواقف المتنوعة ، وبفضل تنوعها ، تخاطبا اجتماعيا • ويكتسب الخطاب وحدته من وحدة هذا التخاطب فى المجتمع •

والعرفة بهذا فك شفرة ، لكن الشفرة – فى الواقع – تفاعل ، وجدل ، ووجود مشترك • والمعرفة كذلك كشف نظام ، لكنه نظام لغوى ، كلامى ، حوارى ، تفاعلى ، جدلى ، فى نفس الوقت •

هذه المسلمات تحتاج الى تحديد الاجراءات التى تحول هذا المنطق الرمضى الى نتائج معرفية محددة • وقد يتسع المنهج للعديد من الاجراءات ، وعلينا أن نحدد تلك التى يحتاج اليها موضوع « البحث » ، والتى تكفى لرسم صورة واضحة للخطاب النقدي القديم • ويجب أن نتذكر أن موضوع « البحث » ليس التحليل الشامل للخطاب القديم ، لكنه تحليل لأحد مفاهيمه • ويمكن تحديد الاجراءات على النحو التالى :

أولا : التحليل الرأسى والأفقى :

١ - التحليل الرأسى :

هذا تحليل يركز على البدائل النقدية ، وهى لا تكتشف بأجراء تبادل وتوافق على المشكل النقدى لأخراج جميع ما ينطوى عليه من احتمالات ، ولكنها البدائل التى كانت مفاهيم حية فى الخطاب ، ويحاول كل منها أن يكون بديلا لغيره . وهنا تظهر ثلاثة أنواع من البدائل :

أ - البديل الأولي :

ويتمثل فى المفاهيم والتصورات والمقولات التى تسيع فى جماعة المتلقين ، وتحكم مواقفهم من الفن ، ومثله العليا ، وطبيعته الخاصة ، وتشكل الاستجابة للعمل الفنى ، التى تؤثر بالتالى فى المبدع ، وفى الوضع الفنى كله ، ومن الواضح أن العوامل الاجتماعية مسئولة عن هذه المفاهيم والمقولات والمواقف ، وأنها تخلو من المنهج العلمى ، وإن كانت تحاول أن توحى بأن لها صدقا وصحة علميين ، وهى - آخر الامر - كاشفة عن علاقة الانسان بالعالم بكل تعقيداتها .

ب - البديل المنهجى :

ويتمثل فى المفاهيم والقضايا والمقولات التى تشيع بين النقاد الذين يتسلحون بالمنهج العلمى ، الذى يتعالى على التحيزات ، والأحكام المسبقة ، والانخراط فى صراعات المذاهب الفنية ، والنظر الى الموضوع بمعزل عن أهواء الذات واسقاطاتها . هذه المفاهيم تشترك فى الجدل الاجتماعى مشاركة فعالة ، وتحمل فى داخلها مؤثرات واضحة من البديلين : الأول والثالث ، وإن كان فى جوهره لا يتبنى شيئا من هذين البديلين ، بقدر ما يحاول تصحيح مفاهيمهما .

ج - البديل المذهبى :

ويتمثل فى المفاهيم والمقولات التى تنشأ فى الصراع حول أنماط الابداع الفنى ، مثل ألفاظ الكلاسيكية ، والرومانتيكية ، والواقعية ، والسريالية ، والدادية ، وما الى ذلك . وفى جدل المبدعين حول أنماط الابداع ، الذى يشارك فيه أنصارهم وخصومهم ، وربما يكون بعض النقاد المنهجيين صاحب نبوءة به . تشيع هذه المفاهيم التى تنطوى على تفاعلات مردودة الى علاقات الانسان بالعالم .

وإذا قلبنا النظر فى هذا التحليل الثلاثى نجد أنه يرجع الى مفهوم واسع للنقد يؤول فيه الى خطاب اجتماعى يدور حول الموقف من الأثر الفنى . وإذا أرجعنا النظر كرة ثانية نجد أن هذا التقسيم الذى يميز بين ما هو غير علمى ، وما هو علمى ، وما هو تاريخى ، يرجع الى تمايز مصادر هذه البدائل من المتلقين ، الى النقد ، الى المبدعين ، مما يتسنى معه التمييز بين ثلاثة أنواع من الخطاب ، أو ثلاثة أنواع من النقد . ولعل هذا التمييز يصلح مقدمة شديدة الإيجاز لما نسميه نظرية الأنواع النقدية ، وهى نظرية مفتقدة ، قادرة على حل كثير من مشكلات النقد ، كما تجيب نظرية الأنواع الأدبية على بعض المشكلات . ولعل النقد القديم مجال صالح لدراسة ميدانية تجريبية تختبر امكانية هذه النظرية ، ومدى صلاحيتها . وإذا أرجعنا النظر كرة أخرى نجد أن كل نوع من هذه الأنواع يتداخل - وهذه طبيعة فعل التخاطب - مع الأنواع الأخرى ، بحيث تصبح هذه الأنواع مستويات للخطاب النقدى ، فنظرية الأنواع النقدية هى نظرية المستويات النقدية ، فى نفس الوقت .

٢ - التحليل الأفقى :

وهو التحليل الذى يركز على ما فى الخطاب النقدى من مفاهيم ، وما ينشأ عن العلاقات بين المفاهيم من قضايا ، وما فى الخطاب من آليات وديناميات ، من مثل عمليات التحويل الدلالى التى تفتح المفهوم على المفاهيم الأخرى ، وما فى الخطاب من علامات ذهنية كالمصطلحات ، أو رمزية كنائية أو استعارية ، أو عرفية كاستخدام ألفاظ مألوقة فى اللغة ممثلة بالايحاء .

ثانيا : تحليل المفهوم :

أما التحليل الرأسى والأفقى فوظيفته أن يعطى صورة عامة عن الخطاب النقدى القديم . وأما تحليل المفهوم فهو أقرب من موضوع « البحث » . ويقوم هذا التحليل على تحديد المفهوم ، أو تعريفه تعريفا علميا يقوم على تحديده علام يصدق ؟ وما العلامات التى تشير اليه ؟ وما فئات النصوص التى تشتمل عليه ؟ ومع التعريف تأتى دراسة التطور لتحفظ للنظرية التاريخية بقاءها فى المنهج ، ولتوضيح تشكيلات المفهوم فى الخطاب . ثم تأتى محاولة تفسيره تؤكد على طابعه الخاص كمفهوم من مفاهيم الخطاب ، فيه ما فى كل خطاب من تفاعل بين الانسان والعالم ، وبين وجوده الخاص والوجود الاجتماعى المشترك له .

ثالثا : اجراءات أخرى :

وهي اجراءات تقتضيها مشكلات البحث ، ومشكلات الموضوع ، مثل اجراء اختيار العينة ، واجراء وضع تعريفات اجرائية ، واصطلاحات اجرائية ، لا تصدق الا في سياق البحث ، فما يصطلح البحث - مثلاً - على تسميته بالمفهوم البلاغي ليس تعريفاً للبلاغة ، لكنه لا يصدق الا على ما يطلق عليه هذا المصطلح داخل البحث .

ج - في الموضوع :

موضوع « البحث » هو : « مفهوم الابداع الفني في النقد العربي القديم » ، فما المراد من هذه الكلمات ؟

أما كلمة « المفهوم » فتعني التصور الحاصل من اللفظ في العقل (٣) ، كان العرب يفهمونها هكذا ، ولا يختلف مراد القوم عن مرادنا . الا أن المفهوم يزيد على هذا المعنى أنه قائم حاضر في الخطاب ، وأنه نوعان : فمنه حاضر لفظاً كمفهوم الطبع ، أو الصنعة ، أو اللفظ ، أو المعنى ، أو السرقة ، أو ما اليه . ومنه حاضر بغير لفظ واحد كحال « الابداع الفني » .

وكلمة « الابداع » تشير الى كل ما يتعلق بانتاج العمل الفني ، من بواعث ، ومهيئات ، وعملية خلق ، وتوليد ، وعلاقة بالنص ، وما الى ذلك . والمشكلة التي تواجه دراسة « الابداع الفني » ، أن الخطاب النقدي القديم لم يبلور له لفظاً محدداً ، فكان الابداع يعني الخلق من عدم بالنسبة لله عز وجل ، وكان يعني طلب البديع من محسنات ووجوه بلاغية بالنسبة للشاعر . وكانت الكلمة في الفقه تعني « ابتداعاً » أو « بدعة » ، أو استحداث شيء غير مقبول دينياً . ومع هذا فالمادة اللغوية كانت تستعمل منها « يبتدع » ، في بعض الأحيان ، بمعنى يبتكر ، أي كان لها حضور عرفي لا اصطلاحى . وكان للمفهوم عموماً حضور من النوع الثانى الذى يكون فيه حاضراً واضحاً بغير مصطلح واحد يلتصق به . وسوف يتناول البحث هذا كله في سياقه ، ويجب أن نتذكر الآن مسلمة مقبولة ، ذلك أنه لا يمكن قيام خطاب نقدي بغير تصور ما للابداع الفني . مثل هذا التصور موجود في كل خطاب ، وان لم يعلن ، أو يدرك ، وجوده .

(٣) الشريف على بن محمد الجرجاني : كتاب التعريفات - بيروت - دار الكتب العلمية - ط ١ - ١٩٨٣ م - ص ٢٢٠ - مادة « المفاني » .

أما كلمة « الفنى » فتحاول زعزعة الثقة بتصوير شائع ، يوحي لنا بأن النقد العربى لم يكن الا نقدا للشعر ، ولم يحمل الا تصورا - ناضجا أو غير ناضج - للشعر ، ولا شك أن الكشف عن مفهوم للإبداع يتعلق بالفن عموما سواء كان فنا أدبيا ، شعرا ، أو نثرا ، أو فنا غير أدبى ، موسيقى ، أو عمارة ، أو زخرفة ، أو ما الى ذلك من الفنون الجميلة والفنون النفعية ، يبرهن على أن الناقد القديم لم يكن فى تصويره أسير الشعر ، وكان يحمل تصورا عاما لفنون حياته .

أما « النقد » ، فهو الموقف من العمل الفنى ، وهو بهذا خطاب اجتماعى كما تقدم .

وأما كلمة « القديم » فتثير مشكلة . ذلك أن النقد القديم ممتد عبر قرون طويلة ، وله مصادر من الكثرة والضخامة بحيث لا يمكن استيعابها . و « البحث » يواجه هذه المشكلة بإجراءين : الأول تحديد هذا الامتداد الزمنى الضخم ، وقبول ابتساطه الزمنى من أعماق الجاهلية الى زمان ابن الأثير ، وابن خلدون ، وحازم القرطاجنى ، مع التنازل عن محاولة الاستقصاء التاريخى ، والتتبع لجميع التفاصيل ، والاكتفاء بما يطلبه منهج التحليل عموما ، وتحليل الخطاب خصوصا ، من طرح المعالم الكبرى لهذا التراث النقدى الكبير - والنانى اختيار عينة من المؤلفات النقدية تمثل أهم النصوص النقدية التى أنتجها النقاد ، والتى احتفل بها الباحثون ، وأثبت الرواد أنها تمثل أعلام المؤلفات النقدية القديمة .

(د) فى الخططة :

لما كان البحث يهدف منهجيا الى طرح منهج جديد لتحليل الخطاب النقدى القديم ، يمكن به رسم صورة جديدة للنقد القديم تخلو من تفتيت الملامح ، وتخلو من الخلط بين القديم والحديث ، مما يشمر بناء جديدا للعلم فى حقل دراسة النقد القديم ، ويهدف كذلك موضوعيا الى الكشف عن مفهوم الإبداع الفنى وتجلياته المختلفة ، فى الخطاب القديم ، فإن الخططة تأتى تبعا للمنهج والموضوع ، محاولة أن تصف مراحل تطبيق المنهج على الموضوع .

من هنا تبدأ الرسالة بتمهيد فى مفهوم الإبداع الفنى فى الدراسات الحديثة . يستهدف تمييز الحديث من القديم ، وتجنب الخلط بينهما فى الرسالة كلها .

يتلو التمهيد القسم الأول فى المفهوم الأول للإبداع الفنى . فيعرفه ، ويدرس تطوره ، ويعمل على تفسيره .

ثم يأتي القسم الثاني فى المفهوم المنهجي للإبداع الفنى فيزيل
صعوبات الوصول الى هذا المفهوم بالكشف عن معنى وملامح المنهج القديم،
ثم يعرف المفهوم تفريعا عن المنهج ، ثم يدرس تطوره ، ثم يعتمد إلى محاولة
التفسير .

أما القسم الثالث فى المفهوم المذهبي للإبداع الفنى فيبدأ بتمهيد
يشتمل على اجراء ، يتمثل فى التحول عن دراسة المفهوم فى مذاهب
الشعراء ، الى دراسته فى الخطاب النقدي عند ثلاثة من كبار النقاد : ابن
طباطبا ، وعبد القاهر الجرجاني ، وحازم القرطاجنى . وفى هذا الاجراء
فائدة منهجية بالجمع بين بحث الخطاب على مستوى جماعى ، وبحثه على
مستوى فردى (monographic) ، فيصبح لدينا نموذج من
دراسة فعالية مفهوم الإبداع الفنى فى بناء نصوص نقدية كاملة غير
مقتطعة من سياقاتها . كما أنه يساعد على اكتشاف المثل الجمالية التى
استعمل عليها الخطاب النقدي ، والتداخل بين مستوياته .

ثم يأتي القسم الرابع فى مفهوم الإبداع الفنى فى قضايا النقد
القديم ، فيبدأ بالتعريف بمفهوم القضية ، وبقضايا الخطاب النقدي.
القديم ، ثم تأخذ الدراسة من قضايا الطبع والصناعة ، واللفظ والمعنى ،
والسرقات ، مدخلا ، ونماذج لسائر القضايا ، على أساس أن استيفاء
بحث هذه القضايا جميعا يحتاج الى دراسة خاصة .

هـ - فى المصادر والمراجع :

يندرج هذا البحث فيما يعرف بأنه ما وراء النقد Metacritism ،
وهو ذلك الفرع من البحث الذى يتحدث فيه النقد عن نفسه ، وكما أن
دراسة اللغة باللغة هى ما وراء اللغة ، فان دراسة النقد للنقد هى ما وراء
النقد . وفى هذا الفرع من البحث تكتسب المصادر النقدية الصدارة فى
الأهمية ، ففيها ذخيرة من النصوص النقدية التى هى موضوع التحليل .

وفى هذا الصدد تبرز أهمية النصوص النقدية التى أطال الباحثون
المكوث عندها ، وتعاملوا معها بوصفها الأعمال الأعلام فى النقد القديم .
من هذه الأعمال قواعد ثعلب ، وفحولة الأصمعى ، ونقد قدامة ، وعيار
ابن طباطبا ، وبيان وحيوان الجاحظ ، والشعر والشعراء لابن قتيبة ،
وأدب الكاتب له ، واعجاز الباقلانى ، والخطابى ، والرمائى ، وموازنة
الآمدى ، ووساطة الجرجاني ، ودلائل وأسرار عبد القاهر ، وعمدة ابن
رشيقي ، ومثل ابن الأثير ، ومنهاج حازم القرطاجنى . هذا الميراث الخصب ،
وهذه الأعمال ، أو الأطروحات ، الكبيرة ، هى موضوع التحليل .

ومن جهة ثانية ، هناك انتفاع ، وحوار ، بين البحث وأعمال الباحثين
الرواد ، بداية من الهياوى ، وطه حسين ، وأحمد أمين ، ومرورا بطه
أحمد إبراهيم ، والحاجرى ، وبدوى طبانة ، وزغلول سلام ، ومندور ،
والغنىمى هلال ، ومحمد زكى العشماوى ، وعبد القادر القط ، ومصطفى
ناصر ، وغيرهم من الباحثين المصريين وغير المصريين ، بما قدموه من جهود
أضاءت السبيل ، وجعلت نثر النصوص النقدية القديمة يلمع ببريق
حماد .

والله الموفق الى سواء السبيل

مقهيـد

مفهوم الابداع الفنى فى الدراسات الحديثة

الاتجاهات الأساسية فى دراسات الابداع الحديثة

يحتاج مفهوم الابداع فى الدراسات الحديثة الى اهتمام كبير يضيق عنه المقام ، لذا فاننا مضطرون الى الايجاز فى عرضه . وليس الهدف من وراء مثل هذا العرض الا أن نرسم صورة للمفاهيم الحديثة للابداع الفنى ، اذا وضعت بجانب المفاهيم القديمة ظهرت الفوارق الدقيقة التى يؤدى التغافل عنها عادة الى الوقوع فى عيب كبير ، وهو أن نسقط على المفاهيم القديمة ملامح المفاهيم الحديثة التى ليست منها .

ويقتضى منا التعريف بمفهوم الابداع فى الدراسات الحديثة أن نعالجه على مستويين : الأول مستوى الاتجاه العام ، أو السمة الأساسية التى تنتظم الدراسات الحديثة ، والثانى هو الاتجاهات الأساسية والفروق العامة بين مفاهيم الابداع الفنى المختلفة التى طرحتها الدراسات الحديثة

ونستطيع - فيما يتعلق بالمستوى الأول - أن نقرر فى ثقة واطمئنان أن الفكر الحديث كله يميل الى رسم موضوعاته بسمات الحركة والتطور والتعقد والصراع ، لا يتم فهم أى موضوع الا فى ضوءها

فى الوقت الذى اتجهت فيه العلوم التجريبية الى ادخال موضوعاتها المعامل حيث تصبح النتائج متعلقة بالحواس المباشرة والادراك الحسي ، اذا بهذا الاتجاه الذى يبسط الأمور يفضى الى عناية متزايدة بالمفاهيم الاحصائية ، والى توظيف متنام للأجهزة الحديثة Computers التى بلغت درجات عالية من التعقيد .

وتؤكد النظريات العلمية الحديثة على طابع الحركة - يطل بها الأمر الى درجة أنها لا تسمح بالمرور بحالة بعينها مرتين نظراً لتناقض

الطاقة باستمرار كما في علم القوة الحرارية ، أو ذلك لأن الأشياء تتقدم
تقدما مستمرا نحو غاية معلومة لا نملك أن تبلغها أبدا كما في مذهب
التطور (٤) .

والتحول المعاصر في علم الفيزياء ليس الا إعادة بناء فعالة للعلم على
أساس من فكرة الحركة والتطور والتغير (٥) . والحال كذلك في علم
النفس حيث نجد عالما مثل فرويد يعول على فكرة الصراع النفسي تعويلا
تاماً ، حتى ليعد حيلة دفاعية كالكبت استجابة هروبية من الصراع (٦) ،
تزداد تعقدا بانفسامها الى كبت أولى ، وكبت ثانوى ، ونظرية خاصة
بعودة المكبوت (٧) .

وفى الفلسفة نجد برجسون مع انكاره لفكرة الآلية (٨) ، يعول تماما
على فكرة الضرورة في جميع فلسفته ، خاصة كتابه « التطور الخالق » ،
حتى ليعرف الصورة بأنها « لحظة تلتقط من انتقال مستمر » (٩) . كذلك
نجد في منهج الجدل الهيكلى بانتقاله من القضية الى النقيض فالمركب (١٠) ،
مظهرا من الأخذ بفكرة الحركة ، هو ذات المظهر الذى نجده عند ماركس
الذى يخالف هيجل داعيا الى ما يسمى بالجدل المقلوب .

وانعكس هذا كله على حقل النقد الأدبى فنجد ناقدا « ماركسيا »
مثل لوكاتش يزواج بين فهم عميق للمادية الجدلية ومصادرها عند هيجل ،
ومعرفة حقيقية بالأدب الألماني « (١١) » . وإذا تركنا ناقدا تقدميا مثل
لوكاتش الى آخر يعلن رجعيته بملء الفم ، هو ت . اس . اليوت نجده
يؤسس نظريته النقدية - التى شاع بيننا اختصارها الى مصطلح « المعادل

(٤) د . عبد الرحمن بدوى : الزمان الوجودى - القاهرة - النهضة المصرية - ١٩٥٥ م
- ط ٢ - ص ٨٢ ، ٨٣ .

(٥) المصدر السابق ص ١٩٤ - ١٩٧ ، روجيه جارودى : واقعية بلا ضفاف - ت :
حليم طوسون - مراجعة فؤاد حداد - القاهرة - ١٩٦٨ م - دار الكاتب العربى - ص ٩٨ .
(٦) د . طلعت منصور وآخرون : أسس علم النفس العام - القاهرة - ١٩٨١ -
الأنجلو المصرية - ص ٤٨٢ .

(٧) د . عبد المنعم الحفنى : موسوعة علم النفس والتحليل النفسى - القاهرة -
١٩٧٨ م - مكتبة مدبولى - ط ١ - ٢/٢٣٠ .

(٨) د . يوسف كرم : تاريخ الفلسفة الحديثة - القاهرة - دار المعارف - ط ٦ -
ص ٤٣٨ .

(٩) برجسون : التطور الخالق - ت . د . محمود محمد قاسم - مراجعة د . نجيب
بلدى - القاهرة - ١٩٨٤ م - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ص ٣٦٨ .

(١٠) يوسف كرم : تاريخ الفلسفة الحديثة - ص ٢٧٥ .

(١١) وينيه ويليك : اتجاهات النقد الرئيسية فى القرن العشرين - ضمن (مقالات
فى النقد الأدبى) - ت . د . ابراهيم حمادة - القاهرة - ١٩٨٢ - دار المعارف - ص ١٥٨ ،
١٥٩ .

الموضوعي « مضمين كثيرا من قضاياها النظرية - على فكرة ترى أنه يوجد « هناك شيء خارج ذات الفنان ، يدين له الفنان بالولاء ، والتفاني الذي يجب أن يرضخ له ، ويضحي لأجله بنفسه كي يكتسب مركزه الفريد ٠٠٠ » (١٢) . هذه العبارة تعني صراحة أن الفنان لا يخضع لأوامر اللاشعور الذاتي الذي يعكس حاجات ذاتية خاصة ، لكنه يمارس كذلك - كما يقول ولتر جاكسون بيت : « هروبا من العاطفة » و « هروبا من الذات » (١٣) .

لنقرأ البيوت :

« تشكل الآثار الفنية الحالية فيما بينها نظاما مثاليا ، يتغير عند إضافة عمل فني جديد (جديد بحق) إليها . والنظام القائم يكون كاملا قبل أن يصل العمل الجديد . وحتى يستمر هذا النظام بعد إضافة الجديد ، فإن « كل » النظام القائم يجب أن يتغير ولو تغيرا طفيفا . وهكذا تكون علاقات ، ونسب ، وقيم كل عمل بالنسبة « لكل » متغيرة ، وهذا هو التكيف بين القديم والجديد . وأيما امرئ يوافق على فكرة النظام هذه ، وعلى شكل الأدب الأوربي والأدب الانجليزي ، لن يجد من المحال القول بأن الحاضر ينبغي أن يغير من الماضي ، بقدر ما يوجه الماضي الحاضر » (١٤) .

اننا نرجع الى البيوت لأنه يمثل - كما أشرنا - أكثر المواقف تقليدية وكلاسيكية . مع هذا فإن النص الذي أوردناه يكشف بجلاء عن أنه يخالف النظريات الكلاسيكية التي تحصر الأدب في محاكاة النموذج القديم ، من حيث هو يفتح الباب أمام التطور والحركة والتجديد . العمل الفني الجديد يحقق يغير النظام الفني كله . الحاضر « ينبغي » أن « يغير » من الماضي . يعني هذا أن الفنان يسعى الى الحركة والتطور لا الجمود أو التكرار . ويعني أيضا أن فكرة الموضوع لا هو « في الخارج » ، أو ما أسماه بيت « هروبا من الذات » ليس جمودا أو سكونا ، لكنه يسعى الى التطور . كلما يمعن الفنان في الهروب من الذات الى « الشيء الخارجى المسيطر عليه » ، يصبح قادرا على الابداع والتطور والتجديد . هكذا نواجه فكرة التطور والحركة والصراع في أكثر الاتجاهات النقدية المعاصرة محافظة على التراث .

(١٢) البيوت : (وظيفة النقد) - ضمن الكتاب السابق - ص ١٣ .
(١٣) ولتر جاكسون بيت : (ترميمات باتجاهات نقدية) - ضمن الكتاب السابق -

ص ٩٨ .

(١٤) البيوت (وظيفة النقد) - ضمن الكتاب السابق - ص ١٣ .

نستطيع أن نطمئن إذا إلى أن الدراسات الحديثة تشتمل بتوظيفها مفهوم الحركة وما إليه من التطور والصراع والجدل والتعقيد (١٥) في تفسير الظواهر المختلفة وعلى رأسها ظاهرة الابداع الفني . لكن فكرة الحركة فكرة مرنة تستوعب كثيرا من الاتجاهات المتناقضة " علينا أن نحدد طريقا لرسم معالم هذه الاتجاهات .

وإذا أخذنا علم النفس نموذجا لتحديد الاتجاهات الأساسية للدراسات الحديثة فأننا نجد الباحثين قد اختلفوا في عرض هذه الاتجاهات (١٦) ، لكن المقارنة بين عروض الباحثين تبلور أمامنا ثلاثة اتجاهات نستطيع أن نطمئن إليها كمدخل لتحديد مفهوم الابداع الفني في الدراسات الحديثة . هذه الاتجاهات هي : الاتجاه التجريبي ، والاتجاه التحليلي ، والاتجاه الانساني ، على أن نضع لهذه المصطلحات تعريفات إجرائية مناسبة تحددتها . ولعل هذا التقسيم الثلاثي يتضح تجريبيا في العرض التالي .

(١٥) بالنسبة لفكرة التعقيد نلاحظ أن هيربرت كول Herbert Kohl قد يسمي كتابه فلسفة القرن العشرين (عصر التعقيد)

The Age Of Complexity, a mentor book, 1965.

(١٦) فارنر د. يوسف مزاد ؛ يوسف مراد والمذهب التكافلي - اعداد وتقديم ؛ د. مراد وهبة - القاهرة - ١٩٧٤ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - من: ١١٧ - ١٣٠ ، بكتاب : د. عيد السلام عبد الغفار : مقدمة في الصحة النفسية - القاهرة - ١٩٨٣ م - دار النهضة العربية - ص ٤١ ، ٤٢ .

مع التجريبيين

تختلف التجربة Experiment عن التجريبية Empricism ، فالأولى قد تكون مجرد أداة علمية محايدة متميزة من شخص الباحث ، أما الثانية فموقف فلسفى يرى أن تصوراتنا ومعرفتنا تتأسس ، كلياً وجزئياً ، على الخبرة Experience من خلال الحواس ، والملاحظة الذاتية ، أو الاستبطان Introspection ، وترتبط المعرفة بمواد الحس Sense Data ، مع انكار أى قضايا قبلية أو تركيبية تسبق الخبرة الانسانية (١٧) .

ولما كان التجريبيون المحدثون ينظرون الى الانسان بوصفه حشداً من القدرات السلوكية التى نمتها البيئة ، فان الابداع عندهم توظيف سلوكى غير مألوف لبعض القدرات النفسية البيئية . ومن الممكن للخامل ان يصير مبدعاً بتنمية قدراته ، فالاختلاف بين المبدع والعادى « انما هو اختلاف فى الدرجة لا فى النوع » (١٨) . ومن جهة ثانية فان الابداع مختلف عن المرض النفسى أو العقلى وكل منها استجابة غير مألوفة . ان الابداع من علامات السواء والصحة النفسية ، لأنه يتطلب « تنظيمًا عقلياً أو تركيباً أو تقييماً أو تتبعاً » (١٩) ، أو لأنه يحقق الاعلاء (٢٠) ، أو لأنه « من مظاهر تحقيق وجود الفرد أو تحقيق إنسانيته » (٢١) .

A. R. Lacey, A Dictionary of Philosophy, London, & Boston (١٧)
& Henley, Routledge & Kegan Paul, 1979, p. 55.

(١٨) د. مصطفى سويف : العبقرية فى الفن - القاهرة - المكتبة الثقافية - ١٩٦٠ م - ص ٩ - ولقد سبق وردزورث الى هذه العبارة مما يؤذن بوجود نقد أدبى يستمد مقولاته من التجريبية . انظر فى وردزورث د. مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربى - بيروت - دار الأندلس - ١٩٨١ م - ط ٢ - ص ١٤٩ .
(١٩) د. صوب فرج : الابداع والمرض العقلى - القاهرة - دار المعارف - ط ١ - ١٩٨٣ م ، المجلد ٢٤٠ .

(٢٠) المرجع السابق - ص ٣٦ .

(٢١) د. عبد السلام عبد الغفار . مقدمة فى الصحة النفسية - ص ٣٢٣ .

لقد اختزلت السلوكية الانسان الى عمليات فسيوكيميائية حتمية
 بيئية . وبفضل بافلوف ميزنا بين الاستجابة المنعكسة الطبيعية وهي
 الغريزة والاستجابة الاشتراكية . ومع واطسن برز دور البيئة الاجتماعية
 في تكوين ونمو الشخصية . وأصبحت السلوكية نظرية تعلم ، هو تعلم
 اشتراكي تقليدي عند بافلوف وواطسن ، وتعلم وسيل تكون فيه الاستجابة
 وسيلة الى معزز أو اثابة أو هدف يدعمها عند ثورنديك وسكندر وهل (٢٢) .
 وفي ضوء هذه المبادئ أصبح الابداع نشاطا لقدرات تكونت بعمليات
 فسيوكيميائية حتمية ، نتججة لتعلم شرطى ، أو لتعزز بيئى لتعلم
 وسيل .

هذا ما نجده فى المدارس التجريبية المختلفة . يعرف مدلك (مدرسة
 التداعى) العمليات الابداعية بأنها « تشكيل للعناصر المتداعية فى تكوينات
 جديدة لتقابل بعض الاحتياجات المعينة ٠٠٠ » (٢٣) . ويعرف نورانس
 (نظرية السمات) الابداع بأنه « عملية ادراك Process of sensing
 للفترات وللاختلال والعناصر الناقصة ، وتكوين الأفكار والفروض
 حولها ، واختبار هذه الفروض وربط النتائج ، واجراء ما يتطلبه الموقف
 من تعديلات واعادة اختبار الفروض » (٢٤) . وتهيب السلوكية بفكرة
 « التفاعل » لتفسر دور البيئة التى تقوم - كما يقول سكندر - بدور الاختيار
 والاصطفاء الطبيعى مع الحفز والدفع (٢٥) . وفى هذا الاطار يعرف
 روجرز الابداع بأنه ظهور انتاج جديد ناتج عن تفاعل بين الفرد ومادة
 الخبرة (٢٦) .

ولقد اهتم الدارسون بالعاملية التى ترى الابداع فرعا من بناء العقل
 البشرى كما شرحه جيلفورد . ويحتوى نموذج العقل لدى جيلفورد على
 ثلاثة أبعاد :

١ - عمليات عقلية : وهى تتضمن خمس عمليات : المعرفة ، الذاكرة ،
 التفكير التغيرى ، التفكير التقريرى ، التقويم . وكلها عمليات
 عقلية يقوم بها الأفراد عند استخدامهم مادة التفكير .

(٢٢) المصدر السابق والصلحة .

(٢٣) د. صلوات فرج : الابداع والمرضى العقل - ص ٢٩ .

(٢٤) نفس المصدر - ص ٣٤ .

(٢٥) ب - ف - سكندر : تكنولوجيا السلوك الانسانى - ت - د . عبد القادر يوسف .

- الكويت - عالم المعرفة - ١٩٨٠ م - ص ٢٠ .

(٢٦) د. فرج : الابداع والمرضى العقل - ص ٣٢ .

٢ - مضمون القدرة : ويتضمن : مضمونا شكليا ، ومضمونا رمزيا ، ومضمونا لغويا ، ومضمونا سلوكيا .

٣ - ناتج القدرة : ويتضمن : وحدات ، وفئات ، وعلاقات ، وتحولات ، وتضمينات ، وأنساقا (٣٧) .

والإبداع فى هذا النموذج للعقل هو القدرات المميزة للأفراد المبدعين ، التى تميزهم فى نوع من العمليات العقلية هو « التفكير التفسيري » Divergent Thinking . ومحصلة تحليل جيلفورد لهذه القدرات ، وهذه العملية العقلية ، عوامل كثيرة ، تداول فيها الباحثون أربعة :

١ - الطلاقة الفكرية Ideational Fluency : وهى القدرة على إنتاج أكبر عدد من الأفكار ذات الدلالة .

٢ - الأصالة Originality : وتسمى فى الدراسات الأحداث المرونة التكيفية ، وهى القدرة على أحداث تغيير فى المعانى ، وذلك طبقا لأحداث تكيف جديد .

٣ - المرونة Flexibility : وهى القدرة على الانتقال من فئة الى أخرى من فئات الأفكار .

٤ - الحساسية للمشكلات Seeing Problems : وهى القدرة على رؤية الكثير من المشكلات فى الموقف الواحد (٢٨) . ولقد وضع فروم شروط للإبداع أهمها : امكانية البهشة ، القدرة على التركيز ، القدرة على قبول الصراع والتوتر بدلا من تجنبه والهروب منه (٢٩) . والشروط الأخرى يذكر بالفرض الذى طرحه الدكتور مصطفى سوييف وأسماء « فرض نحن » (٣٠) ، وهو يقضى بأن المبدع يشكل مع

(٢٧) استفاد الكثيرون من جيلفورد . انظر : د. سوييف : الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨١ م - ط ٤ - ص ص ٣٤٩ - ٣٧٦ ، د. مصرى عبد الحميد حنورة : الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرحية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٩ م - ص ص ٢٣ - ٢٧ ، د. عن الدين اسماعيل : التفسير النفسى للأدب - مكتبة غريب - ١٩٨٤ م - ط ٤ - ص ص ٢٢ ، ٢٣ ، د. محيي الدين أحمد حسين : القيم الخاصة لدى المبدعين - دار المعارف - ١٩٨١ م - ص ص ٨٣ - ٨٥ . وقد سقط من عرضه النوع السادس من الانتاج : الأنساق ، بينما ذكره د. صفوت فرج : الإبداع والمرض العقلى - وأضاف رسما لكعب العقل لدى جيلفورد . وانظر كذلك لديه ص ٤٠ - ٤٣ ، ١١٩ - ١٢١ ، ١٢٤ ، ١٣١ - ١٣٧ .

(٢٨) د. فرج : الإبداع والمرض العقلى - ص ٣٤ - ٣٥ .

(٢٩) المصدر السابق ص ٢٢ - ٢٣ .

(٣٠) د. سوييف : الأسس النفسية للإبداع الفنى - ص ١٢٢ وما بعدها .

البيئة « نحن » ، فإذا تصدع النحن يقع التوتر ، فيتم استعادة التكيف أو التكامل من طريق فعل الابداع .

وإذا انفسا الى فلاسفة التجربة فاسما نجد وليم جيمس يرى الابتكار خصيصة الادراك الانساني . وعلى أساس من ايمانه بوحدةانية العالم ، وبفكر الغائية بدلا من العلية يضع وصفا « لفعل الخلق » مملا في تجربته الكتابية . يرى فيد تجربته حسية نموذجية لغائية . مرتكزا على القول ان « مينا سايغا » للوعى « يحمل (في وسط تعقده) فكرة النتيجة ، وهو تدريجيا في مجال آخر ، اما أن يظهر فيه هذه النتيجة على أنها مجزأة . أو سمع بواسطة نوائى سسر أننا نقاومها » (٣١) . بهذا يكون الابداع انفعالا للوعى من مجال الى آخر سعيا وراء نتيجة ، وهو يؤذن بنزعة حسية وظيفية واضحة . وعلى الرغم من ايمان جون ديوى بالتعددية لا الواحدة ، فإنه مثل وليم جيمس وهافيلوك أليس يتصور التجربة ذاتها بوصفها فنا أو ابتكارا ، ويتصور - مع أليس ، فيما يقول اروين ادمان - ان الفن مجرد اسم عام يطلق على الذكاء (٣٢) ، خلافا للدراسات النفسية التجريبية التى لا ترى فى الابداع مرادفا للذكاء (٣٣) . لكن الأساس التجريبي يظل واحدا يظل الجميع . وفى نزعة ظاهرانية واضحة ينمىك ديوى بلفظ الخبرة Experience فى وصف الفن . وهى عنده أداة من أربع ادوات للبحث والسلوك : التفكير ، الخبرة ، السياق ، الاتصال (٣٤) . والخبرة عنده - كما يقول الدكتور الأهوانى - « تفاعل الفرد مع البيئة الاجتماعية فيكتسب من هذا التفاعل العادات والتقاليد وأساليب التفكير والميل العليا والمطامح وغير ذلك » (٣٥) . ومن الواضح أن الاكتساب ههنا انفعال لا تفاعل ، أو تأثر لا تبادل للتأثير . والمراد بالتفاعل interaction انتهى الى علاقة المسر والاسنجابة الشهيرة . لكن ديوى يصفها اليها عمقا اذ يرى فيها علاقة باطنية محكومة بفكرة القصديية

(٣١) وليم جيمس . بعض مشكلات الفلسفة - ب . د . محمد فحي السطى - مراجعة د . زكى نجيب محمود - القاهرة - ١٩٦٢ م - وراة الثقافة - ص ١٧٧ . وكلمة التجربة فى السياق الفلسفى يراد بها التجربة الاسانة المباشرة لا العملية .

(٣٢) اروين ادمان . الفنون والانسان - ب . مصطفى حبيب - القاهرة - ١٩٦٦ م مكتبة مصر - ط ١ - ص ١٥١ .

(٣٣) د . فرج : الابداع والمرض العقل - ص ٢٧ :

(٣٤) د . أحمد فؤاد الأهوانى . جون ديوى نشأته - القاهرة - ١٩٦٨ م - دار المعارف - ط ٢ - ص ١٠٣ .

(٣٥) د . الأهوانى . جون ديوى - ص ٤٣ . وهافيلوك ديوى : الفن - جيمس - د . زكريا إبراهيم . مراجعة وتقديم : د . زكى نجيب محمود - القاهرة - ١٩٦٣ - دار النهضة العربية - ص ٢٦ .

المستعارة من الظاهراتية ، مما يحدو به الى وصف الفن بأنه عمل شعورى واع فى مستوى المعنى يحقق أسباب الاتحاد بين الحس والذافس والفعل (٣٦) . وبإدخال فكرة الاتصال الانسانى التى يسعى الى تحقيق التكامل أو الاتحاد يؤول الابداع الى تعديل للخبرة لانتاج خبرة جديدة تتحد فيها مكونات الكائن الحى معا ، وتتعدل فيها علاقتها الباطنية بالبيئة ليتحد بها ، من خلال وسائط الاتصال التى يستخدمها .

وعلى نفس النحو التجريبي يعمل اروين ادمان فيرى فى الفن كشفا لسر الوجود (٣٧) ، لكن الوجود عنده هو التجربة المباشرة ، وهى بدورها « ليست سوى مؤثر واستجابة للكائن الحى ، وتمثل فى « خمس حواس صغيرة تنتفض بالبهجة والسرور » (٣٨) ، « فالفن اسم يطلق على الادراكات التى بها تعى الحياة ما يكتنفها من ظروف خاصة ثم تحل هذه الظروف الى شىء غاية فى الطرافة والابداع » (٣٩) .

كذلك ينتهى هربرت ريد الى نفس المفاهيم الوظيفية الحسية ، اذ يؤسس تعريف الفن على مبدئين : مبدأ الشكل وهو مشتق من العالم العضوى ووظيفة من وظائف الادراك ، ومبدأ الابداع وهو وظيفة من وظائف التخيل ، (٤٠) ويجد نفسه فى النهاية يرجع الى تيودور فخر ، وليس ، وشبرانجر من التجريبيين (٤١) أما حديثه المطول فى كتابه « الفن والمجتمع » عن السحر والتصوف والديانة ، والعقل اللاواعى فليس الا توظيفاً لآراء فرويد (٤٢) ، فى سياق المفاهيم التجريبية .

معنى هذا أن الابداع عند ريد هو جدل التخيل والادراك . هذا الجدل يقابله جدل ثان بين الفرد والمجموع ، فمن جهة هناك جمع معقد هو المجتمع ، مطلبه الطبيعة أو الواقعية أو الصورة ، وهناك من جهة أخرى الفنان المفرد ، مطالبه التعبير عن ذاته ، وثمة توتر أو تناقض قائم بين الفنان والمجتمع (٤٣) . هذا التناقض أو التوتر يذكرنا بفكرة « تصدع

(٣٦) ديوى : الفن خبرة : ص ٤٦ .

(٣٧) ادمان : الفنون والانسان - ص ١٥٧ .

(٣٨) السابق - ص ١٠ .

(٣٩) نفسه - ص ١٥ .

(٤٠) هربرت ريد : تعريف الفن - ت د ابراهيم امام ، ومصطفى رفيق الأنزوطى -

العامرة - ١٩٦٢ م - دار النهضة العربية - ص ٥٤ .

(٤١) السابق - ص ٣٠ ، ٣١ .

(٤٢) ريد : الفن والمجتمع - ت فارس مثرى ضاهر - بيروت - دار القلم - ص ١٢٠ .

وبما بعدها .

(٤٣) المصدر السابق ص ١٠٣ .

المنحن « لدى الدكتور سوييف ، ومطلب الاتصال لدى ديوى • وحل ديوى لهذا الاشكال تمثل في فكرة التفاعل التي تجعل الفرد متأثرا بالبيئة مستجيبا لها • أما عند ريد فانه يلتبس الحل عند فرويد ، لا في فكرة العامل الجنسي الذي يختزل اليه جميع مكونات الشخصية ، ويجعله محور صراعاتها ، لكنه يأخذ فكرة عامة هي « الحياة الغريزية الخاصة بأعمق مراتب العقل » (٤٤) •

وبرغم أن الناقد الشهير أي • ايه • ريتشاردز قد نفى المنهج التجريبي (٤٥) إلا أنه كان يقصد به الالتزام بالتجربة العملية كما هو الحال عند فخر ، وهو برغم هذا سلوك في عقل الاتجاه التجريبي الذي حددناه • يقرر ريتشاردز أن أية نظرية في النقد يجب أن تستقر على دعامتين : دراسة القيم ، ودراسة الانصال (٤٦) • فالقنون عنده هي الشكل الأسمى للشباط الاتصال (٤٧) • وهي كذلك حزانتنا للقيم (٤٨) • لكن القيم عنده لا يمكن فهمها في ظل الأخلاق المثالية ، أو في غياب ما يسميه « علم النفس النافع » (٤٩) • كذلك تردنا مشكلة الاتصال الذي هو نقل لخبرات النفس — الى البحث النفسي • ههنا يطرح ريتشاردز نظرية نفسية لمشكلة القيمة • تقوم نظريته النفسية على تعريف القيمة بأنها « القدرة على اشباع الشعور أو الرغبة بطرق متنوعة معقدة » (٥٠) • ثم يتحول عن الشاط الشعور والرغبة الى مصطلح الدوافع impulses التي تنقسم عنده الى ميول appetencies ونفور aversions (٥١) • ثم يتحول بعد هذا عن حالات النفور الى الميول فحسب على أساس نشر الى مثله في اللغة العربية حين نقول نميل الى ونميل عن ، أو نرغب في ونرغب عن • وئمة تقسيم مشابه عند فرويد للغرائز الى غريزة الحياة وغريزة الموت ، غير أننا لسنا بحاجة الى الرجوع الى فرويد ، لأن تقسيم ريتشاردز مشهور في نظرية الدافعية التقليدية •

(٤٤) نفسه ص ١٢٥ •

Richards, principles of literary criticism, London, Routledge (٤٥) and Kegan Paul, 1967, p. 3-5.

Ibid, p. 17. (٤٦)

Ibid, p. 17. (٤٧)

Ibid. (٤٨)

Ibid, p. 22. (٤٩)

Ibid, p. 35 (٥٠)

Ibid, p. 35. (٥١)

فلننظر في المخطط النفسى الذى يقدمه ريتشاردز فنجد أنه يعتمد على أفكار الدافعية بأصولها العضوية . يقول :

« ان الجهاز العصبى هو وسيلة يسبب من خلالها مؤثر من مؤثرات البيئة ، أو من الجسم ، سلوكا قريبا . وكل الأحداث العقلية تحدث فى سلسلة عمليات التلاؤم - فى مكان ما - بين مؤثر واستجابة . وهكذا فإن كل حدث عقلى له أصله فى التأثير - خاصية أو نتيجة - على الفعل ، أو الاعداد للفعل . أحيانا تكون خاصيته من السهل استبطانها . وما يحس به (الجهاز العصبى) - فى هذه الحالات التى فيها يحس أو يكون قد أحس على كل حال - هو الوعى ، ولكن فى حالات عديدة لا يحس بشئ ، حيثئذ يكون الحدث العقلى لاوعيا » (٥٢) .

من الجلى ان ريتشاردز لا يختلف كثيرا ههنا عن ادمان . يؤول ادمان بالابداع الى الحواس الخمس ، أما ريتشاردز فيتسع ليشمل الجهاز العصبى The nervous system . ويقرر ادمان ، كما يقرر ريتشاردز ، ان النشاط النفسى ، أو الأحداث العقلية هى علاقة مؤثر واستجابة . أما عن التمييز بين الوعى واللاوعى فلا حاجة الى فرويد لأجله مادام الفكر الدافعى يعرف الأفعال اللاارادية التى لا تكاد نشعر بها . فى هذا السياق يرفض ريتشاردز الانخراط فى مشكلة العقل - الجسم ، أو المثالية - المادية ، ويمد هذا كله محاولة غير مجدية لوصف الشئ فى ذاته بدلا من وصفه كما « يسلك » (٥٤) والدافع فى هذا الاطار هو العملية التى تبدأ بمؤثر stimuli وتنتهى بفعل act ، أو استجابة response لا فارق فى ذلك بين الحاجات الاجتماعية والفردية (٥٥) ، فالمؤثر - كما يقول النص المتقدم - قد يكون من مؤثرات البيئة ، أو من الجسم نفسه . ويتوقف قبول المؤثر على مدى خدمته للحاجات العضوية ، وهذه الحاجة العضوية تعنى « حالة التعادل بين النشاطات العضوية المتنوعة » (٥٦) .

وفى ضوء هذه الأفكار يبدو الابداع الفنى عند ريتشاردز استجابة للمؤثرات البيئية على النحو الذى يتفق مع التصور التجريبي العام .

Ibid. (٥٢)

Ibid, 65. (٥٣)

Ibid, 64. (٥٤)

Ibid, 66. (٥٥)

Ibid. (٥٦)

ولقد اعترض الباحثون على المنهج التجريبي في بعض الأحيان ، فاعترض أحدهم - من وجهة نظر ظاهراتية - على الاختبارات والاستبارات التجريبية ، لأن شخص المفحوص يتدخل فيها على نحو لا يسمح بالتعميم خاصة إذا كانت العينة من غير المبدعين (٥٧) . وذكر أحد الباحثين أن بعض كبار التجريبيين قد زيف نتائجهم كما فعل سيرل بيرت ليثبت أن الذكاء وراثي ، وكما فعل العنصريون ليتبنوا تفوق البيض على السود في مقياس الذكاء (٥٨) . وذهب باحث ثالث إلى أن القياس النفسي نسبي بلا نقطة صفر معروفة (٥٩) ومن البنائين هاجم ليفي شتراوس التجريبية مؤكدا الطبيعة المستقلة للذهن البشري ، وأكد معه التوسير أن الحقيقة معيار لذاتها دون حاجة إلى تحقيق تجريبي (٦٠) .

وأنكرت الوجودية على التجريبية العناية بالعالم الخارجي الحسي دون العالم الداخلي الجوهري (٦١) .

وما تنكره الوجودية هو مناط أهمية التجريبية ، فالظاهرة الانسانية معقدة ، ويغير الدراسة الدقيقة الشاملة لا تنكشف ، ولا يمكن حل شفرتها ، والأداة التجريبية إحدى وسائل تحقيق هذه الغاية المعرفية النبيلة .

-
- (٥٧) الدروبي : علم النفس والأدب - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨١ م - ص ١١٢ .
 (٥٨) د. عبد الستار إبراهيم : الإنسان وعلم النفس - الكويت - عالم المعرفة - ١٩٨٥ م - ط ١ - ص ص ٢٧٢ - ٢٧٤ ، ٢٧٨ - ٢٧٩ .
 (٥٩) د. عبد السلام عبد الغفار : مقدمة في الصحة النفسية - ص ٦٠ .
 (٦٠) د. فؤاد زكريا : الجذور الفلسفية للبنائية - الكويت - حوليات كلية آداب الكويت - ج ١ - ١٩٨٠ م - ص ١٢ .
 (٦١) جون ماكوري : الوجودية - ت . د . امام عبد الفتاح امام - الكويت - عالم المعرفة - ١٩٨٣ م - ص ٣٠ ، ٣١ ، ٢٢٧ ، ٢٢٨ .

مع التحليليين

يستخدم مصطلح التحليل في النقد الأدبي للدلالة على التفتيت المفصل ، واختبار العمل الأدبي ، أو الدراسة الفاحصة لعناصره ، وهو عند اليوت الأداة الثانية للنقد بعد المقارنة (٦٢) . وله في الفلسفة معان كثيرة . في الوضعية الانجليزية هناك التحليل المفهومي conceptual أما التحليل الفلسفي المختزل reductive ، أو تحليل المستوى الجديد ، فهو يسندل وحدات المستوى الأعمق بالمسوى الظاهر كما يختزل التحليل الظاهراتي تقارير الموضوعات المادية إلى تقارير حول قابليات الشعور . ويبين التحليل المنطقي ، أو تحليل المستوى الظاهر ، الشكل المنطقي للعبارة العادية . وبعد الحرب العالمية الثانية ظهرت الفلسفة اللغوية ، فلسفة اللغة العادية ordinary language التي تستخدم التحليل اللغوي وتتفادى القول بدعوى قاطعة أو آراء مبرهنة خاسمة substantive claims (٦٣) . وفي المنطق تحدثت كانت عن القضية التحليلية كقولك « الورود زهور » (٦٤) . وفي علم النفس أطلق الباحثون على مدرسة فرويد اسم التحليل النفسي . والتحليليون في السياق التالي هم من يقومون على استخراج عناصر الظاهرة ، وبيان علاقاتها ، على المستوى العميق ، مفترضين - خلافاً للتجريبيين - أن الظاهرة لا تفهم إلا بالكشف عن عناصرها الغامضة . والأبداع في هذا السياق ظاهرة إنسانية تختلف عما هو غير ابداع في النوع لا الدرجة .

والنموذج الأساسي لهذا الضرب من الفهم هو فرويد . لقد اعتمد في فهم المبدع على نموذج الهستيري (٦٥) لا السوي ، مفترضاً أن الإبداع

Cuddon, A Dictionary of Literary Terms, London, Penguin, (٦٢) 1984, p. 39.

Lacey, A Dictionary of Philosophy, p. 159, 160. (٦٣)

Ibid, p. 5. (٦٤)

Meredith Anne Skura, The Literary Use of the Psychoanalytic Process, New Haven & London, 1984. (٦٥)

وانظر : فرويد الطولم والتاو - ت . بو على ياسين - سوريا - دار الآحوا -

١٩٨٣ - ط ١ - ص ٩٦ .

لله معايير بدائية أو أولية (٦٦) وأنا جميعا - كما يقول موبوس ويوافق فرويد - هستيريون الى حد ما (٦٧) . ومع تحذير فرويد من أن التحليل النفسى لا يكشف طبيعة الموهبة الفنية ، أو الاسلوب الفنى (٦٨) ، الا أنه أثر على الباحثين طويلا بأرائه عن الابداع الفنى . وإذا حللنا أعمال فرويد وإشارات عن الابداع الفنى فاننا نجد أن الابداع الفنى عملية نفسية ثانوية Secondary . دفاعية ، ينقل فيها المبدع شحناته النفسية Cathexes عن موضوعه المحرم ، كاعتصاب الأم وقتل الأب فى عقدة أوديب ، الى موضوع أسمى ، يبعد بعيد الصلة عن الموضوع الأصلي ، وعن صراع أجهزته النفسية : الأنا Ego ، والهو Id ، والأنا الأعلى Super Ego بسبب ما طرأ على الموضوع من تحريف وتمويه . يتم هذا كله فى اللاشعور الذى هو فردى ، و « ملكية عامة للبشر » (٦٩) فى نفس الوقت . ويسمى فرويد هذه العملية الدفاعية التسامى Sublimation (٧٠) ، وسماها فى موضع آخر باسم التعويض Compensation (٧١) . وهى عنده نوع من أحلام اليقظة (٧٢) ، لأن كليهما اشباع لرغبة مكبوتة (٧٣) . ويعد الموقف الجنسى للطفل بين أمه وأبيه مصدرا ديناميا حيا للابداع الفنى ، لأن هذا الموقف المتأزم العسير لا يمكن حله . وتعمل ظاهرة اجبار التكرار على استعادة ألم هذا الموقف (٧٤) . وتعمل ظاهرة ضيق النفس بحاضرها وبحثها فى ماضيها عن حلم بعصر ذهبي ، والتى هى « دافع عظيم للفنان » (٧٥) على أحيائها .

Skura, p. 274.

(٦٦)

- (٦٧) فرويد . ثلاث مقالات فى نظريه الجنسية - ت . سامى محمود على - دار المعارف - ١٩٨٠ م - ص ٥٨ .
- (٦٨) فرويد حياتى والتحليل النفسى - ب . د . مصطفى زيور وآخر - دار المعارف - ١٩٨١ م - ط ٣ - ص ٦٧ ، ٩٨ ، فرويد . الحرب والحضارة والحب والموت - ت . د . عبد المنعم الحسنى - القاهرة - مكتبة مدبولى - ١٩٧٧ - ط ٣ - ص ٧٠ .
- (٦٩) فرويد : موسى والتوحيد - ت . د . عبد المنعم الحفنى - القاهرة - الدار المصرية للطباعة والنشر - ١٩٧٨ - ط ٣ - ص ٢٥٤ .
- (٧٠) فرويد : ثلاث مقالات - ص ٤٧ ، ١١١ .
- (٧١) فرويد . الحرب والحضارة - ص ٣٨ ، ٧٠ .
- (٧٢) فرويد . المحاصرات المهددة فى علم النفس التحليلى - ت . د . عرت راجع - القاهرة - ١٩٥٢ م - ص ٤١٦ .
- (٧٣) فرويد : حياتى والتحليل النفسى - ص ٦٧ ، المحاضرات التمهيدية - ص ١٢ ، والعصل الثالث من فرويد : تفسير الأحلام - ت . مصطفى رضوان - دار المعارف ، ١٩٨١ - ص ١٢٩ وما بعدها .
- (٧٤) فرويد : ما فوق مبدأ اللذة - ت . د . اسحق رمزى - دار المعارف - ١٩٨٠ - ص ٣٨ - ٣٩ .
- (٧٥) فرويد : موسى والتوحيد - ص ١٥٠ .

ومن هنا ستمد فكرة الانبعاث الخبالي قوتها ، فيما يعرف بطغيان الأفكار (٧٦) .

ولقد أشرت هذه التصورات على الباحثين تأتبرا طاعنا ، حتى أصبح لدينا - كما تقول مرديت آن سكبورا - أكثر من فرويد واحد (٧٧) . هناك فرويد المتحرر liberal عند ليونيل بريديج ، والأحلافى عند فيليب رايف ، ودارس الأنا عند علماء نفس الأنا الأمريكيين . وتلتقط المدرسة الانجليزية بعض اشارات فرويد لتؤسس فهما جديدا يؤكد على الخبرة السابقة على المرحلة الأوديبية ، وعلى « علاقات الموضوع » لا على الغرائز . وفي فرنسا يبرز بول ريكتور فرويد الدينى ، وجاك لكان فرويد اللغوى عالم البسيولوجى - من خلال التمييز بين الدال والمدلول - . وجاك دريدا فرويد الفيلسوف من بنائه النظرى الغنى . والسلوكيون أنفسهم برغم انكارهم للآليات الدفاعية تأثروا بفرويد فى صياغة ما أسموه « أساليب الهروب الجزئى » التى منها « الكبت » (٧٨) ورأى المحللون السويسريون فى آراء بياجيه فى سيكولوجية الطفل ملامح من التحليل النفسى (٧٩) .

ويبدو أن الفرويدية الجديدة لم تخرج عن المبدأ الذى صاغه فرويد وهو « فهم الحياة السوية للعقل عن طريق دراسة ما يصيب العقل من اضطرابات » (٨٠) . ومن هنا ينسبك دراكويليدس بمقولة تأثر الجنسية الطفليه ، حتى يقول أن غلبة العصر الترجسى يؤدى الى التدهور ، وغلبه العصر السادى السرجى يؤدى الى الفنون التشكيكية ، وحب عرض الأعضاء التناسلية الى المسرح ، والجنسية المنلى الى الرقص ، وذذهب ارنست هاينس الى أن المصوّر ترويس تصعدى عن مثل التفل الى الحب بالقائط (٨١) .

ويذهب يونج الى مذهب مختلف عن فرويد يرى معه الابداع عملية نفسية تعويضية ، تنسأ عما يسميه « العقدة ذاتية الحركة » autonomous Complex . وهى انقسام للنفس يخرج الحياة عن تدرج hierarchy . الوعى ، وذلك حين يعانى العصر نقصا وتحيزا يحركان الطاقة النفسية للمبدع نحو أعماق اللاوعى حيث صور رمزيه مبطنة أولية

(٧٦) فرويد الطوطم والناو - ص ١١٣ .

Skura, The Literary Use, p. 14, 15. (٧٧)

(٧٨) - عبد السلام عبد الغفار - مقدمة فى الصحة النفسية - ص ١٤٢ - ١٤٤ .

(٧٩) يوسف مراد والمذهب التكاملى - ص ١٢٤ .

(٨٠) فرويد ، معالم التحليل النفسى - ب د . محمد عثمان نحاس - دار الشروق -

١٩٨٣ م - ط ٥ - ص ١٢١ .

(٨١) د . الدردوي . علم النفس والأدب - ص ٨٩ .

archetypal images ، شكلتها خبرات الحياة الانسانية فتند
فجرها تمسها الطافة فتتحرك وتنشط ، وتنبعث صور رمزية ينقيها المبدع
ويصوغها صياغة يسميها التعبير ، وهو تطويع الصورة النمطية لما يقبله
أهل العصر ، بحيث تشبع نقضا ملموسا في روح العصر (٨٢) .

أما أدلر فيرى في الابداع الفنى عملية نعويضية عما يسميه عقدة
النقص ، تصيب الشخص جسمانيا ، أو تصيب أسلوب حياته على أى
نحو ، فتضرب بمسائل الحياة الرئيسية : المسألة الاجتماعية ، مسألة
العمل ، مسألة الحب ، وتصبح دافعا للابداع ، كما كان جيساف فريinach
مصابا بعاهة فى عينيه وشاعرا عظيما فى نفس الوقت (٨٣) .

ونستطيع أن نضيف الى نموذج الهستيري عند فرويد ، والنموذج
الأنثروبولوجي عند يونج ، ونموذج النقص عند أدلر ، نموذج البنية عند
البنائين . ولما كان منهج البنائية تحليليا وصفيًا لغويا يغلب عليه النزعة
الآنية Synchronic ، فان نموذج الابداع عندهم لغوى أيضا ، فهمهم
من يرى أنه لا يوجد بناء الا لما هو لغوى (٨٤) والابداع عندهم ليس محركات
للعالم ، انما هو صنع عالم آخر يشبهه (٨٥) ، عالم لغوى . ذلك أن
ملكة الأدب نفسها طاقة للكلمات ومجموعة من القواعد النى تتراكم خارج
المبدع ، وتشكل منطق الرمز ، أو الأشكال الكبرى المفرغة للأدب (٨٦) .
ويسمى هذا التراكم على نظرية الانبثاق التى تجعل الفن خاضعا فحسب
لقوانينه الداخلية (٨٧) . وليس الابداع بهذا الا صنع بنية لغوية لها
كليتها ، وتحولاتها ، وتنظيمها الذاتى ، ومنطقها الرمزي . وهو رمزي
لأنه « يخضع لقوانين الرمز السيميولوجية التى لا تعرف سوى نوعين :
رمز شخصى ، وآخر لا شخصى ، والفن عندهم رمز لا شخصى أى عمل
موضوعى بحث » (٨٨) . وتحمل فكرة الابداع القلب من نظرية النحو

Jung, The Spirit in Man, Art & Literature, trans, by R.F.C. (٨٢)
Hull, London, 1984, p. 82-3.

وانظر د. نبيلة ابراهيم . الدراسات الشعبية بين النظرية والطبيق - مكتبة الشباب -
ص ٢٣٨ .

Cuddon, A Dictionary of Literary Terms, p. 55. وانظر

(٨٣) ألفرد أدلر . الحياة النفسية : تحليل علمي - محمد بدران وآخر - لجنة
التأليف والترجمة والنشر - ١٩٤٤ م - ص ٤٤ .

(٨٤) د. فؤاد زكريا : الحذور الفلسفية للبنائية - ص ٨ .

(٨٥) د. صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد الأدبي - الأنجلو ١٩٨٠ م - ط -
ص ٢٠٦ .

(٨٦) نفسه - ص ٣١٨ .

(٨٧) نفسه - ص ٣٣١ ، ٣٣٢ .

(٨٨) نفسه - ص ٤٢٢ - ٤٣٣ .

التوليدي Generative grammar . والنحو التوليدي منظومة العناصر والقواعد التي يولد بها الانسان جملا لغوية عديدة من خلال قدرة مسنطنة على التوليد (٨٩) ، تجعل الانسان يبتكر لغته في كل لحظة (٩٠) . وهناك ثلاثة أنماط من النحو التوليدي : نحو الجملة المحدودة finite phrase — structure grammar ، ونحو بنية العبارة state grammar ، والنحو التحويلي transformation (٩١) .

ولقد حاول جاك لاكان ربط الفرويدية بالبنائية . كما حاول ذلك سيلفانو أرييتي عالم النفس الأمريكي ، مطورا بنائيه النفسية عن بنائية ليفي ستراوس الأنثروبولوجية من ناحية ، والبنائية التوليدية لتسومسكي من ناحية أخرى . وذهب أرييتي الى أن الابداع يعتمد على ما يسميه العملية الثالثة Tertiary Process ، وهي عملية مختلفة عن العمليات الأولية Primary التي تمثل نشاط الغرائز ، أو العمليات الثانوية Secondary التي تمثل العمليات الدفاعية التي تقاوم النوع الأول من العمليات فيما ذكر فرويد . أما العملية الثالثة عند أرييتي فهي خاصة بالابداع تربط بين العمليتين الأولى والثانية وربطاً بنائياً أو تركيبياً Constructive (٩٢)

ومكونات الابداع النفسية أربعة :

- ١ - الخيال Imagery .
- ٢ - المعرفة غير المتعمنة Amorphous cognition ، وحب أرييتي لها لفظاً هو Endocept ، يتكون من مقطعين : Endo بمعنى داخلي ، و cept وهو مقطع إذا أضفنا اليه السابقة per نحصل على كلمة بمعنى الإدراك ، فيها معنى حسي . وإذا أضفنا السابقة con نحصل على كلمة أخرى بمعنى المفهوم ، أي تصبح عقلية غير حسنة . فكان أرييتي يقصد من هذا النحت أن الابداع ينطوي على نوع شفيف دقيق من المعرفة أو من الإدراك الداخلي ، لم يتبلور ، أو يتعين ، في أي شكل حسي أو عقلي .
- ٣ - المعرفة البدائية Primitive cognition
- ٤ - المعرفة المفهومة conceptual cognition (٩٣) .

(٨٩) د. يوسف نور عوض : الطيب صالح في منظور النقد البنوي - جدة - مكتبة العلم - ١٩٨٣ م - ص ٣١ .

(٩٠) د. زكريا ابراهيم : مشكلة النية - مكتبة مصر - لا تاريخ - ص ٧٦ .

(٩١) Lacey, A Dictionary of Philosophy, p. 79.

(٩٢) Arieti, Silvano, Creativity, The Magic Synthesis, New York, 1976, p. 34.

(٩٣) Ibid, pp. 35-98.

مع الانسانيين

يستخدم مصطلح المذهب الانساني Humanism في الفلسفة بمعنيين : الأول أن الانسان عاية في ذاته ، والساني - وهو خاص بالوجوديين - أنه خارج نفسه دائماً (٩٤) . وينسبر المصطلح في علم النفس الى تبار نسا بين السلوكية والتحليل النفسي ، يتجه نحو كلية أو وحدة النفس مع احترام القيمة الذاتية للأشخاص ، والاختلافات في اتجاهاتهم ، والاهتمام بموضوعات الانسان كالحب ، والابتكار ، والذات والحو ، انخ (٩٥) . وينسبر في تاريخ الأدب الى اتجاه في عصر النهضة كان رد فعل للمذهب الشك ، Scepticism . مناصراً للمثقفين ، ويمثل في سار محاكاة الآداب اللاتينية والروماسة الذي نماء مدرسو العصور الوسطى في تأثرهم خطي النماذج الكلاسيكية . ويعتقد البعض أن النزعة الانسانية ظاهرة أوربية (٩٦) ، تسعى الى تأكيد فلسفة عالمية دنيوية نمجد الانسان ، ويمناها فيسبينو . وببكو ديلا ميراندولا ، ورازموس ، وحبوم بودي ، وسر توماس مور ، وجوان لويس فيفز . ويشير المصطلح في حقل الشعر الى حركة لم تعش طويلاً ، بدأت بفرناند جريج عام ١٩٠٢ م ، ونشرت اعلانها الأساسي في الفيجارو ، ممثلة في رد فعل ضد الرمزية والبرناسية . وفي القرن العشرين ظهرت الحركة الانسانية الجديدة Neo-Humanist ، تعد الأدب نقداً للحياة ، وترجع الى تحليل انسان عصر النهضة لتهديب مبول الانسان الحيوانية بامتلاكه المعايير الأخلاقية . ولقد ظهرت في كتابات بول المرمرور ، وارفنج بابت ، ثم انضم اليها فريق كبر أمثال : نورمان فروسستر ، هاري هابدن كلارك ، ح . و . الموت ، روبرت شافر ، فرانك جويت ماذر ، جورهام منسون (٩٧) .

(٩٤) ساربر . الوجودية مذهب انساني - ت . د . عبد المعيم الجمعي - القاهرة - ط ٤ - ١٩٧٧ م - ص ٦٤ ، ٦٥ .

(٩٥) فرانك . ب . سيفرين : علم النفس الانساني - اعداد - ت . د . طلعت منصور وآخرون - الانحلو المصرية - ١٩٧٨ م - ص ٧ .

(٩٦) Cuddon, A Dictionary of Literary Terms, p. 312.

(٩٧) ولرسكوت بعريعات بمداحل النقد الأدبي الخمسة - ضمن مقالات في

للمع الأدبي - ت . د . ابراهيم حمادة - دار المعارف - ١٩٨٢ م - ص ٥٣ ، ٥٤ .

أما الانسانية فى السياق التالى فهى كل دراسة تصدر عن رؤية لعلاقة الانسان بالعالم على نحو شامل لا يقتصر على الجانب الخارجى التجريبي أو الداخلى التحليلي . ومنل هذه الرؤية تنحصر من طريقين : أولهما دمج الانسان والعالم معا فى كل ، أو نمط يشملهما ويفسرها ، وثانيهما إيجاد وحدة بينهما على أساس من تفسير العالم بالانسان ، والانسان بالعالم . ونسعى الطريق الأول طريق الشمول ، ونسعى الثانى الاحالة . والابداع الفنى فى الطريقين علاقة خصبة بتفاعل بها الانسان مع العالم تفاعلا يحقق الوحدة الساملة فى الطريق الاول ، أو يهوم على الردد المستمر بين الطرفين فى الطريق الثانى .

ويعد هيجل نموذجا قويا على السلوك فى طريق الشمول . والمطلق أو الروح هو الكل الشامل - عند هيجل - وهو يعلن عن نفسه فى ثلاثة أشكال : الفن ، والدين ، والفلسفة ، عبر دائرة ينبع الفن فى بدايتها من خلال تستب المضمون الجوهرى للروح فى العالم ، مسكلا فى صور أو تجسيديات figures ذات اكفاء ذاتى (٩٨) . وهذا المشئت للروح هو ما يمكن أن يعبر عنه فى الفاظ الاغتراب والتشيؤ (٩٩) . ويمنطق الجدول يتحقق الابداع ، فالشاعر يحمل فى جنبانه شبتين : الوعى الشعرى ، والعمل الشعرى ، وعهما تتولد مراحل الابداع ، وهى : الشعر الأولى first حيث الوعى الشعرى تصويرى figurative لغوى غير كامل ، ثم الوعى النثرى حيث تبرز الطمعة العقلية غير المادية للوعى ، ثم الشعر الثانى second poetry حيث يتم تكوين القصيدة تركيبا من المرحلتين السابقتين (١٠٠) . هذا معناه أن الابداع الفنى هو التحقق الجدلى للوعى الجمالى .

ولقد أثر المنهج الهيجلى على الكثيرين ، أمثال : جوشيل ، وهيمريش ، وأولريس ، مما أدى الى الاسراف فى التحليل العقلى للعمل الفنى ، واغفال مشكلات البناء ، فتحول البعض عن الهيجلية لهذا السبب كما فعل روزنكرانز ، وفردريك تبودور فيشر (١٠١) .

Steffen Stelzer : A Last Attempt to Grasp Poetry : Notes (٩٨) on Hegel's Lectures on the Philosophy of Art.

مجلة آف - القاهرة - الجامعة الأمريكية - ١٩٨١ م - ١٤ - ص ٤١

وانظر كرم : تاريخ الفلسفة الحديثة - ص ٢٨٣ .

(٩٩) معاهد عند النعم : علم الحمال فى الفلسفة المعاصرة - الانجلو المصرية - ط ٢ -

١٩٨٠ م - ص ٢١٦ .

Stelzer, A Last Attempt . p. 44.

(١٠٠)

(١٠١) د. رمسيس عوض : موقف ماركس وانجلز من الآداب العالمية - الانجلو

المصرية - ١٩٨٤ م - ص ١٤ ، ١٥ .

أما الفيلسوف الإيطالي بندوكروتشه فظل متأثرا بهيجل برغم أنه رفض « دياكتيك المتناقضات » الهيجلي ، وأنشأ « دياكتيك المتمايزات » حيث يقع الجدل بين تمايزات لاتتناقض كالحق والخير ، لا يقضى كل منهما على الآخر ، بل يقبلان الانسجام (١٠٢) . ومن هنا يذهب كروتشه الى أن الفن رؤيا أو حدس (١٠٣) ، وليس واقعة مادية ، أو فعلا أخلاقيا ، أو نفعيا ، أو معرفة بصورية . هذا الحدس يتصف بالكلية برغم فردية ، وبالعاطفية الغائبة أو التعبيرية ، وبالانتاجية ، وباللاإرادية (١٠٤) . والفن (أو الإبداع) حدس محض ، أو تعبير محض ، ليس حدسا عقليا كما رعم سلينج ، أو منظما كما يرى هيجل ، أو حكما كما يرى المفكر التاريخي ، أنه حدس مجرد ، وصورة المعرفة في فجرها (١٠٥) .

والإبداع الفني عند برجسون في واقعته الميتافيزيقية (١٠٦) حدس كذلك ، يبدأ باستبعاد محجبات الواقع من رموز مفيدة عملية ، وصولا الى « رؤبة للواقع أكثر مباشرة » ، والى « النقاوة في الإدراك » ، التي هي الحدس بوصفه إدراكا حسيما فطريا خالصا من المنفعة (١٠٧) .

أما ماركس بماديته الجدلية فيرى الإبداع الفني انعكاسا للعوامل الاقتصادية ، على أساس أن ما يسميه بالبنية الفوقية أو الثقافية ينبثق على البنية التحتية الاقتصادية (١٠٨) ، أو على أساس أن الأفكار الممزقة لعصر ما أسوار لحماية مصالح الجماعات المسيطرة على العصر (١٠٩) . ودخل هذا الإطار نمز في النظرية الجمالية الواقعية ياران : تار لوكاتنس وجولدمان ، وتار بريست وأراحون وجارودي وأرنست فبشر . ويعد

-
- (١٠٢) د. زكريا ابراهيم : دراسات في الفلسفة المعاصرة - مكتبة مصر - ط ١ - ١٩٦٨ م - ص ١٣٢ .
(١٠٣) كروتشه : المجلد في فلسفة الفن - ت . د . سامي الدروبي - دار الفكر العربي - ١٩٤٧ م - ط ١ - ص ٢٤ ومواضع أخرى كثيرة .
(١٠٤) المجلد في فلسفة الفن . ص ١٦١ ، ١٦٥ ، ص ١٦٣ ، ص ٥٥ ، ٦١ ، ص ٣٠ على ترتيب الصفات المذكورة .
(١٠٥) المصدر السابق - ص ١٦٢ - ١٦٣ .
(١٠٦) د. زكريا ابراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر - القاهرة - ١٩٦٦ م - ص ٣١ .
(١٠٧) هنري برجسون : الضحك - بحث في دلالة المضحك - ت . سامي الدروبي وآخر - دار الكتاب المصري - ١٩٤٨ م - ص ١٠٦ - ١٠٧ .
(١٠٨) د. رمسيس عوض : موقف ماركس وانجلز - ص ١١٠ ، محاهد : علم الجمال - ص ٧٨ .
(١٠٩) ر . أوسبورن . الماركسية والتحليل النفسي - ت . د . سعاد الشراوي - دار المعارف - ط ٢ - ١٩٨٠ م - ص ١٠٦ .

التيار الأول الفن - طبقا لهيجل - معرفة بالصور ، والفلسفة معرفة بالصوراب . ويعرف هذا التيار الفن بأنه « انعكاس للواقع الموضوعي » ، بينما يرى فيه التيار الثاني صيغته من صيغ العمل ، على أساس أن الممارسة منبع المعرفة ومعبارها الأول (١١٠) . وفي الوقت الذي يرى فيه التيار الأول الابداع الفني عملا معرفيا يعكس واقعا طبقيًا ، أو هو رؤية العالم الناسئة عن واقع طبقي ، نجد التيار الثاني يؤكد على الجانب الشخصي في الابداع من خلال فكرة العمل ، أو كما يقول جارودي : « ان الفن عبارة عن خلق ابداعي يتجلى فيه الواقع من خلال الوجود الانساني » (١١١) .

ومهما كان الأمر بين الهيكلية والماركسية ، أو المتالية والمادية ، فاننا أمام تصورات قائمة على افتراع الفن عن علامه الانسان بالعالم ، وتصور هذه العلاقة شيئًا شاملا هو المطلق تارة ، والمادة تارة أخرى . هذا هو الطريق الاول في التصور الانساني للابداع الفني .

أما الطريق الثاني : طريق الاحالة ، فان نظرية الجشططت نموذج عاجه ، لأنها تقدم وصفًا ظاهريًا للدراك يحل في وصف الظاهرة على الوعي . والابداع في هذه النظرية تغير عضوى للدراك ، أو هو حدس ، أو استبصار Enstight ادراكي ، يتم فيه اكشاف كل Gestalt جديد ، يتناحي فيه الشكل . ويمارى الفاع ، ويتفصل المحتل ، ويحدث للكل القديم تبديل موضعي ، ليتكون في النهاية ما يسمى بالجشططت الحسنة . هذا الاستبصار الابداعي ، كالذكاء ، « تعبير » عن انتظام تلقائي لكل من الأكلال ، يرجع الى القوانين الباطنية (١١٢) المشار اليها . ويتم هذا الاستبصار على نحو من اثنين أحدهما تركيبى أو توحيدى ينصرف من الكل الى الأجزاء ، والبايى يحابل يبدأ من الجزء ، ويتمو باضافة أجزاء أخرى اليه ، حتى يكتمل الشكل الكلى الجديد ، ويتوقف نوع الاستبصار على نمط الشخصية المبدعة (١١٣) .

وعلى أساس من معطيات الظاهراتية والوجودية يرى علم النفس الانساني الابداع تحقيقًا للذات في معرفة حققة بالعالم ، فالفن أحد الوسائل

-
- (١١٠) د. صلاح فضل . منهج الواسعة في الابداع الأدبي - القاهرة - دار المعارف - ط ٢ - ١٩٨٠ م - ص ص ٩٨ - ١٠٩ .
 (١١١) جارودي : واقعية بلا ضفاف - ص ٢٣٤ .
 (١١٢) بول جيوم : علم نفس الجشططت - ت . د. صلاح مخيمر وآخر - القاهرة - ١٩٦٣ م - ص ٢٤٧ .
 (١١٣) د. محمود السيونى : الفن والتربية : الأساس السيكولوجية لفهم الفن وأصول تدريسه - دار المعارف - ١٩٥٥ م - ص ص ٨٨ - ٨٩ .

التي تساعدنا - كما يقول ماسلو - على أن نرى « العالم كما هو حقيقته » (١١٤) ، ونحقق الذات - كما يقول حوردون أولمورت - هو « الهدف الغائى » للإنسان ، مما يستدعى التأكيد على « الابتكارية المتأصلة فى الإنسان » (١١٥) .

والإبداع الفنى عند هيدجر مفهوم فى ضوء مقولته عن الوجود - فى - العالم ، التى تعنى أن الوجود فى الخارج على نحو دائم ، أى فى العالم المؤلف (١١٦) . ويلزم عن هذه الفكرة أن الوجود معسوح مكشوف ، وأنه مغامرة ، أو إبداع مستمر . ومن هنا كانت أصالة فكرة الإبداع عند هيدجر ، وكان الإبداع تأسيسا للوجود . والمعرفة بالمثل لها نفس المسمى . بناء عليه كان « المراد بالشعر أن يكون الإبداع فى مختلف العنود هو السبيل إلى تحرير الحقيقة وتجليتها والكشف عنها » (١١٧) ، وكان معنى الشعر أنه « تأسيس للوجود بواسطة الكلام » (١١٨) . وهذا ما أراده حين ذكر أن الشاعر « يسمى » ما هو مقدس (١١٩) ، على أساس أن « الاسم » استدعاء للواقع « بحضوره المباشر » (١٢٠) ، وهو ما يسمى « الأنارة » (١٢١) .

أما عند مـرلوبونتي فإن الإبداع الفنى يفتح للوجود *dehiscence of Being* الذى نتواصل فيه مع العالم على نحو تعبيري ، أو هو تجسيد جديد للوجود . ويقرر الدارسون أن فكرة التجسيد ، أو الوجود - فى العالم كجسد ، هى الواقعة المركزية عند مـرلوبونتي (١٢٢) . والجسد عند حياة *intertwining* من الرؤية *vision* والحركة ، والرؤية انفتاح على العالم ، فالرائي يفتح نفسه على العالم (١٢٣) . ومن

(١١٤) فرانك سيغري : علم النفس الإنسانى - ص ٥٤ .

(١١٥) المصدر السابق - ص ٧٣ .

(١١٦) د . عبد الغفار مكاوى . نداء الحقيقة - دار الثقافة - ١٩٧٧ م - ص ٥٧ .

(١١٧) نفسه - ص ١٩١ .

(١١٨) مارتن هيدجر . ما الفلسفة ؟ ما الميافيزيكا ؟ هيدر إن وماهة الشعر - ب .

مؤاد كامل وآخر - دار الثقافة - ١٩٧٤ م - ص ١٥٠ .

(١١٩) المصدر السابق - ص ١٣٦ .

(١٢٠) نفسه - ص ٥٨ .

(١٢١) د . مكاوى : نداء الحقيقة - ص ٢١٤ .

(١٢٢) د . حبيب الشارونى : فكرة الجسم فى الفلسفة الوجودية - الأنجلو المصرية -

ط ٢ - ١٩٨٤ م - ص ١١٤ . وانظر : د . زكريا إبراهيم : فلسفة الفن - ص ١٧٦ ،

وله . دراسات فى الفلسفة المعاصرة - ص ٥٤٩ وما بعدها .

(١٢٣) M. Merleau - Ponty, *Eye and Mind*, in, *Aesthetics*, Oxford readings in philosophy, by Harold Osborne, 1979, p. 58.

هنا طالب ميرولوبوننى بالرجوع الى الموجود هناك the 'there is'
الى تربة المحسوس ، الى العالم المفتوح كما هو فى حياتنا ، الى الجسد
الحقيقى الذى أسميه « جسدى » ، وأمامه الأجساد المصاحبة
associated bodies ، أو تلك الآخرون the 'others' (١٢٤) . هذا
الوجود الذى يعود اليه هو ما يسميه بالمعنى الخام brute meaning .
والفن عنده - خاصة الرسم - « ينبع من هذه الصناعة للمعنى الخام
الذى بفضل النزعة العلمية أن تنجأه . الفن فقط ، يفعل هذا؟
براءه كاملة » (١٢٥) .

Ibid, p. 56.

(١٢٤)

Ibid, p. 65.

(١٢٥)

مناقشة

بين أيدينا الآن ثلاثة مفاهيم للإبداع الفني : أولها المفهوم التجريبي الذي يرى في الإبداع نشاطا حسيا وسلوكيا ، وثانيها المفهوم التحليلي الذي يرى فيه نشاطا ذا معنى محكوما بالعلاقات الداخلية بين عناصره ، وثالثها المفهوم الانساني الذي يرى فيه ممارسة وتعبيرا وبعديا لعلاقة الانسان بالعالم . وجلي أن المفهوم الانساني يشمل الجانب التجريبي والتحليلي معا ، وأن المنهج الانساني أنسب المناهج للعلوم الانسانية ، مسبوعها انجازات المنهجين : التجريبي والتحليلي ، ومتجاوزا لهما في نفس الوقت . والإبداع الفني بمفهومه الانساني خطاب متبادل بين الانسان والعالم ، يشمهما ، ويحيل كلا منهما على الآخر .

وفد يبدو ههنا منزع نوفيقي . والتوفيق في ذاته ليس سببا كريها . لقد حاوله أوسبورن بين « الماركسية والتحليل النفسي » . وحاوله باحث بارع هو لوسيان جولدمان في محاولته الذكبة للتوفيق بين لوكاتش وهيدجر ، أو هي - كما يقول - مصالحة rapprochement بينهما . ولقد توسل في هذه المصالحة بين لوكاتش الماركسي الذي ينهج ما أسمياه طريق الشمول ، وهيدجر الوجودي الذي ينهج ما أسمياه طريق الاحالة ، بالبنائبة الاجتماعية . وفي مقام الإبداع تركزت المشابهة بينهما - كما يقول جولدمان - في الجوهر . يفهم لوكاتش الإبداع في ضوء فلسفة عن الفعل التاريخي ترده الى ما يسمى بالذات الجمعية collective . ويتحدث هيدجر عن الوجود الذي يقابل التاريخ ويرده الى الذات individual ، أو الى ما يسميه جولدمان elitists ، متبيرا الى أن المقصود هو الذات المبدعة التي هي عند هيدجر انتقال الى الوجود الأصيل (١٢٦) . وجولدمان ببنايته يرى أن التشابه بينهما قوي . أما البنائبة التولدية لدى جولدمان - التي توفق بين الطريقتين - فهي تتحدث عن الطبيعة فوق الفردية Trans individual للموضوعات ،

Lucien Goldman, Luckacs & Hedegger, Towards a New (١٢٦) Philosophy, trans by William Q. Boelhower, London, Routledge & Kegan Paul, 1990, p.. 8-9.

فنمة ذات فوق فردية هي أصل الافكار والأفعال ، يعدل المبدع على ابراز رؤيتها للعالم . ويشرح بويلهور مصطلح « رؤية العالم » عند جولدمان ، قائلا انه « تأثير التصنيفات العقلية لطبئته اجتماعيه يميل نحو تنظيم كونى للمجتمع . ومثل هذا المنظور - مؤسسا على الادعال الجمعية لطبقه نى علاقتها مع الطبقات الأخرى المكونه للمجتمع - دبو على نشر كبير عيىى وخاص وجدلى » (١٢٧) . وما يفعله جولدمان هو ان يؤكد أن الطمىعة فونى الفردية للموضوع متحققة فى الداب الجمعية عند أوكانس ، وفى الرجرد الأصيل ، أو تعالى الذات ، عند هيدجر .

ومحاولة جولدمان حاسمه فى البرهنة على وجهة ومشروعية مثل هذا التوفيق ، وان كان الأدب أن ندعوه بالتجاوز والاستيعاب . ولا يؤيد ما يمنع من القول ان الابداع الفنى « خطاب » مبادل بين الانسان والعالم ، يشملهما ، ويتردد بينهما ، فى نفس الوقت ، خاصة اذا قلنا ان الشمول يقع على المحور الرأسى لظاهرة الخطاب ، والردد فيما بين الطرفين يقع على المحور الأفقى لها . وليس فى هذا التصور أى مصادرة على حق محاولات المستقبل القادم فى اكتشاف مناطق شاسعة اكر بعدما ، بل ان لم ليحاول المشاركة فى البحث عن نقطة الانطلاق الجديدة المندودة .

القسم الأول :

المفهوم الأولي للابداع الفني

تعريف المفهوم

برغم النقد الشديد الذى وجهه فلسفه العلم لفهم المناطقه الأرسطيين
لمسكلة التعريف ، وتمييزهم بين المفهوم ، وهو الكيفيات التى تحدد
الموضوع ، والماسدق وهو الأشياء التى ينسب اليها المفهوم الا أن هذا
التمييز مازال نافعا ، سريطة أن نفهمه فى ضوء جديد يصير فيه حركة
دائبة بين ضبط المفهوم وضبط الماسدق ، أو بين الفكرة والواقع . ولعل
هذا ما كان يطالبه العرب فى عنايتهم بالتعريف الجامع المانع الذى يطابق
فيه المفهوم الماسدق ، محذرين من أن المفهوم اذا زاد يقل الماسدق ، واذا
قل يزيد الماسدق .

أما عن « المفهوم » الأولى للابداع الفنى فهو المفهوم الذى يقوم على
رد الابداع الفنى الى قوى غيبية توجده ، أو نسعف عليه . ويشير الابداع
الى أن القوة الغيبية هى المبدع الحق ، ويشير الاسعاف الى أن الانسان قد
يكون له - فى بعض التصورات - مشاركة فى فعل الابداع .

هذا المفهوم « أولى » لأن الذهن يتوسل فيه بخيال يخلو من أسس
العمل العلمى المنظم . لا يتجرد هذا الخيال من المعرفة ، بل هو صورته
من صورها تهيب فى بنائها بأبنية الأسطورة ، التى تمثل فجر المعرفة .

ولا مراء فى أن الميثولوجى يجبر وراءه دائما الميثولوجى ، أو أن
الأسطورة تجدها امندادا فى الدين . ومن الواجب علينا أن نميز بين
بعدين للدين : البعد العقيدى من حيث الدين منزل من السماء لنفع البشر ،
وهذا موضوع الالهيات والفقه ، لا يدخل فى تخصص النقد الأدبى ، ولو
ابجه النقد الأدبى هذه الوجهة لانقلب الناقد فكان فقيها وادعى العلم
بما لم يتمرغ لبحثه ، ولا تتيح له شواغله أن يفعل . ويمثل البعد الثانى

دراسة الدين من حيث هو مجموعة مفاهيم بناها العقل الانساني حول
غفلة منزلة . هذه المفاهيم محسوبة على العقل الانساني لا على التنزيل ،
وفى التاريخ صور عديدة لحالات تكونت فيها مفاهيم نناقض ما صرح به
التنزيل كل المناقضة . ومن هنا فان اشارتنا الى الدين اشارة الى الفهم
الانساني للدين ، وليست اشارة الى الدين فى حد ذاته بوصفه موضوع
أون آخر من البحث . وهذا هو كل ما يحتاج للنقد الأدبى فى عمل علمى
منخصص يريد أن يتحرك فى حدوده الخاصة المرسومة له وحده .

والواقع أن المفهوم الأولى للابداع الفنى « يصدق » على أمرين . الأمر
الأول هو فئات من المصطلحات المستخدمة فى هذا المفهوم تمثل المفردات
الاساسية التى لا مناص من اللجوء اليها كدليل للمفهوم . انما مضطرون ،
لكى نأى بالمفهوم الأولى للابداع الفنى ، أن نقف قبلنا أمام دليل المصطلحات
هذا .

والأمر الثانى الذى يصدق عليه المفهوم الأولى هو فئة الروايات
والاخبار التى تمثل النماذج التطبيعية حيث يوظف المفهوم الأول لتفسير
الابداع الفنى .

وبالنظر الى المصطلحات التى استخدمها العرب فى مفهومهم الأولى
للإبداع الفنى نجد هذه المصطلحات تؤول الى نوعين من الفئات :

١ - ما يتعلق بالقوى الغيبية :

فى النظر الى هذا النوع من الفئات ما يجيب على سؤال أن أن نظرحه،
هو : ما القوى الغيبية التى يردون اليها الإبداع الفنى ؟ وفى الاجابة على
هذا السؤال توضيح لجانب مازال نامضيا فى المفهوم . ولعل هذا يجلى
الآن أمام الأبصار ما أسرنا اليه من أن الحركة الدائبة بين المفهوم والماضى،
أو الواقع والفكرة ، هى الوسيلة المخارة لتعريف العلمى .

على أننا حين نحاول أن نجيب على السؤال الذى بطرحه بلفى أنفسنا
أمام نوعين من الفئات ينتميان من فئة القوى الغيبية عند العرب عموما .
هاتان الفئتان هما :

أ - قوى محدودة :

فى هذا الصدد حدد العرب القوى العبية ، وسموها ، ووصفوها ،
وجعلوا لها عالما مستقلا قائما بشأنه . من تلك القوى نجد « الجن » .
وهم ينصرون الحن أحساما هوائية قادرة على التشكل بأشكال مختلفة

لها عقول وأفهام وفدرة على الأعمال الشاقة ، كما كانت تفعل في خدمة سليمان . وهم لا يتخبلون الجن على شاكلة الانس ، بل يتخيلونهم مختلفين - وهناك حديث يروى عن النبي - صلى الله عليه وسلم - يقول فيه ان الجن ثلاثة أصناف : فصنف لهم أجنحة يطرون بها في الهواء ، وصنف حيات ، وصنف يحلون ويطعنون (١٢٨) . لا يعنينا كثيرا أن نتحقق من صحة هذا الحديث - مع أن الديمري يقول انه حسن الاسناد عند الطبراني ، وصحيح الاسناد عند الحاكم - ما دما بصدد دراسة تنتمي أساسا الى النقد الأدبي لا الفقه ، ويكفينا - دون جرح أو تعديل - ما يكشفه هذا الحديث من تصور العرب للجن . وينقل لنا المسعودي أسطورة ، أو قصة دينية ملأت الوجدان الأسطوري للعرب ، وأغلب الظن أنها قد ظهرت بعد الاسلام ، والأرجح أنها انتشرت في البدو الأعراب ، وقد ذكرها الاخباريون من المؤرخين ومصنفى كتب البدو ، كوهب بن منبه ، وابن اسحاق وغيرهما ، ومؤدى هذه القصة أن الله تعالى خلق الحان من نار السموم . وخاض منه زوجه ، فلما غشيها باضت له احدى وثلاثين بيضة ، نفلت احداها عن فطربة على صورة الهرة ، هي أم القطارب . والأبالس من بيضة ثانية ، ومنهم الحارث أبو مرة ، ومسكنهم البحور ، والمردة من بيضة ثالثة مسكنهم الجزائر ، والغيلان من رابعة مسكنهم الخلوات والفلوات ، والسعالى من خامسة مسكنهم الحمامات والمزابل ، والهوام من سادسة مسكنهم الهواء في صورة حيات مجنحة تطير ، والدواسق من سابعة ، والحماميص من ثامنة ، وهكذا (١٢٩) . وتضعنا هذه القصة أمام التسميات المختلفة التى اصطلحوا عليها فى عالم الجن ، أو أمام بعضها على الأقل .

ويوحى لنا التحليل اللغوى لكلمة : جن ، بأن المادة اللغوية كلها تدور حول فكرة الخفاء ، فالجنين ما لم يظهر بعد ، والجنن القبر ، والجنين الذى فى بطن أمه ، والمجنن الترس يسترك ، والمجنون المغطى العقل ، والجنن الدروع تسنر ، وتسمى الجن جنا لاختفائهم (١٣٠) . لكن الخفاء يتحول فى هذا التصور الأولى الى عالم ذى ملامح فيه أصناف مختلفة كالقول والسعلة .

(١٢٨) (الديمري) كمال الدين محمد بن موسى - حياه الجوان الكرى - القاهرة -
الناى الحلبي - ط ٣ - ١٩٥٦ م - ٢٥٧/١ .

(١٢٩) (المسعودي) أبو الحسن على بن الحسن بن علي - مروج الذهب ومعادن
الجواهر - نج . محمد محيي الدين عبد الحميد - القاهرة - المكتبة التجارية الكرى -
ط ٣ - ١٩٥٨ م - ١ - ١٥٨/٢ .

(١٣٠) (المبرد) أبو العباس محمد بن يزيد - الكامل فى اللغة والأدب - بيروت -
مكته المعارف - بدون تاريخ - ١٢٧/١ واطر الديمري : ٢٥٧/١ .

أما الغول فهو - على حد قول الجاحظ - « اسم لكل شيء من الجن يعرض للسفار ويتلون في ضروب الصور والثياب ذكرا كان أو أنثى » ، إلا أن الأكثر على أنه أنثى ٠٠٠ « (١٣١) » ويقول المسعودى : « العرب يزعمون أن الغول يتغول لهم في الخلوات ، ويظهر لخواصهم في أنواع من الصور ، فيخاطبونها ، وربما ضيفوها » (١٣٢) وأغلب الظن أن لفظ « يتغول » عند المسعودى يعادل لفظ « يتلون » عند الجاحظ . لكن الأهم من هذا هو ما يلفتنا إليه المسعودى في إشارة خاطفة تبرق في لفظ « خواصهم » الذى استعمله ، والذى يدل على أن الغول لم يكن يظهر لجميع الناس ، بل للخواص فقط . هذا اللفظ يمكن أن يشير الى معنيين ، نضمهما معا فى هذا السؤال : هل كان الغول يظهر للخواص ، بمعنى المهينين باقتناع سابق بالغول ، أو كان يظهر للخواص بمعنى الممتازين بقواهم العقلية والروحية وهبة الشخصية ؟ لسنا نجد فى مصادرنا اجابة صريحة . وإن كنا نميل الى أن الغول ، والجن عامة ، كانت تظهر للخواص بالمعنيين جميعا ، والى أن ظهورها للخواص بالمعنى الثانى أمر ضرورى لكى تنتشر الفكرة بين الناس وتصبح عقيدة عامة .

ولسنا ندرى على وجه الدقة ما السعلاة ؟ فالدميرى يقول : « السعلاة أخبت الغيلان » (١٣٣) . والجاحظ يصفها بأنها « اسم لواحدة من نساء الجن تتغول لتفتن السفار » (١٣٤) فإذا كان الخابل اسما للجن الذين يخيلون (١٣٥) ، فكيف تكون السعلاة أخبت الجن ؟ لعل السعلاة والخابل أمر واحد .

على أية حال فإن للجن مراتب ، فإذا ذكروا الجن سالما قالوا جنى ، فإذا أرادوا أنه ممن سكن مع الناس قالوا عامر والجميع عمار ، وإن كان ممن يعرض للصبيان فهم أرواح ، فإن خبت أحدهم وتعرم فهو شيطان ، فإن زاد على ذلك فى القوة فهو عفريت ٠٠٠٠ (١٣٦) .

وطبقا لهذا الترتيب نفهم ما يرويه المبرد عن أهل اللغة من أنهم زعموا أن كل متمرّد من جن وانس يقال له شيطان . وأن قولهم : تشيطان إنما معناه تخبث وتنكر . وقد قال الله عز وجل : شياطين الانس

-
- (١٣١) (الجاحظ) أبو عثمان عمرو بن بحر - الحيوان - تح : عبد السلام هارون - القاهرة - نشر المجلس - ط ١ - ١٣٦٣ ، - ١٥٨/٦ .
 (١٣٢) المروج : م ١ - ١٥٥/٢ .
 (١٣٣) الدميرى ٤٩٨/١٠ .
 (١٣٤) الجاحظ - الحيوان - ١٥٩/٦ .
 (١٣٥) نفسه ص ١٩٥ .
 (١٣٦) نفسه ص ١٩٠ .

والجن (١٣٧) . وان كان هذا لا ينطوى على تفرقة بين الشيطان والمارد
فى عالم الجن .

يقترب من عبارة المبرد قول الميدانى : « وأما قولهم انه شيطان من
الشياطين فانما يراد به النشاط والقوة والبطر » (١٣٨) . ويعلق أبو هلال
العسكرى على بيهس الأحق الذى قتل اخونه الستة قائلا : « فجعل
يتجان وهو من الشياطين » (١٣٩) . والشيطنة فى هذا السياق اللغوى
ترداف قوة الصحة العقلية .

• ويعد مصطلح « الشياطين » المصطلح الأساسى فى المفهوم الاولى
للإبداع الفنى . بيد أننا مضطرون الى النظر الى عالم الجن ، لأن هذه
الشياطين طالما نظر اليها على أنها - من حيث هى قوى غيبية يردون اليها
ظاهرة الإبداع الفنى - تنتمى الى عالم الجن .

ولقد تعرض عالم الجن بعد الاسلام لتحول هام ، فانقسم الجن الى
مؤمنين وكافرين ، أما المؤمنون فلم ينسب اليهم عمل بعينه ، أما الكافرون
فكانوا أتباع الشيطان : واكتسب الشيطان معنى جديدا لا يقتصر على
معنى القوة والنشاط والبطر كما أنثرنا ، لكنه أصبح موكولا بأغواء الناس
بالخطيئة . لقد اكتسب الشيطان معنى ابليس . وهناك رواية يرويها
الدمبرى عن ابن مسعود مؤداها أن رجلا من الصحابة لقي رجلا من الجن
فصرعه ، فأخذ الجنى يعلمه آية من القرآن يطرد بها الشيطان من
بيته (١٤٠) . وما يعيننا فى هذه الرواية هو تمييزها الواضح بين الجن
والشيطان ، أو لنقل بين الجن والمعنى الابليسى للشيطان . وهناك حديث
يروونه عن الرسول يقول فيه : « ما منكم من أحد الا وقد وكل به قرينه
من الجن . قالوا وياك يا رسول الله ؟ قال وياى الا أن الله أعاننى عليه
فلا يأمرنى الا بخير » (١٤١) . ومعنى هذا أن الجن قد اكتسبوا عمل ابليس
فى الاغواء بالخطيئة ، لكن المرء يمكن أن يحولهم الى أن يأمره بخير ، فهم
اذا أقل قدرة من الشيطان على أداء عمله ؛ لأن الشيطان له قدرات عديدة ،
أما الأبالسة القرناء فهم لا يفعلون الا الوسوسة بالشر .

(١٣٧) المبرد - الكامل - ٨١/٢ .

(١٣٨) (الميدانى) أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابورى - مجمع الأمثال - القاهرة -
المطبعة الأميرية - ١٣١٠ ، - ٣٢/١ .

(١٣٩) (العسكرى) أبو هلال حسن بن عبد الله النحوى - جوهرة الأمثال بهامش
كتاب الميدانى مجمع الأمثال - هامش ١٨٢/٢ .

(١٤٠) الدميرى ٢٦٥/١

(١٤١) الدميرى ٢٦١/١

على آية حال لقد تأسس عالم إبليس على نحو شبيه بالطريقة التي تأسس بها عالم الجن . يروى الدميري عن مجاهد أن من ذرية إبليس لاقيس وولهان ، وهما صاحباً الطهارة والصلاة ، والهدف وهو صاحب الصحارى ومرة به يكنى ، وزلنبور وهو صاحب الأسواقي ، وبثر وهو صاحب المصائب يزين خمش الوجوه ولطم الحدود وسق الجيوب ، والأبيض وهو الذى يوسوس للأنبياء عليهم السلام ، والأعور وهو صاحب الزنا ، وداسم وهو الذى يوقع بين الرجل وأهله ، وبهزمه بأن يدول داسم داسم أعود بالله منه ، ومطوس وهو صاحب الأخبار بلا حقيقة (١٤٢) . أى أن عالم إبليس قد تنوعت تخصصاته كما تنوع عالم الجن سابقاً الى تخصصات وقبائل .

وإذا كانت مادة « جن » توحى بالخفاء ، فإن مادة « شطن » نوحى بالانفراد والنوح والعزلة ، هذا اذا قلنا ان الشيطان من شطن اذا بعد وجعلنا الذون أصلا (لام الكلمة : ففعال) . وعليه نفهم الحديث : الراكب شيطان ، والراكبان شيطانان ، والثلاثة ركب . يعنى أن الانفراد والذهاب فى الأرض على سبيل الوحدة من فعل الشيطان ، أو شيء يحمل عليه الشيطان ، وكذلك الراكبان ، وهو حث على اجتماع الرفقة فى السفر (١٤٣) . ولعل تقارب الدلالات يشير الى ذلك الارتباط الوثيق بين العالمين .

وهناك قوة غيبية أخيرة نريد أن نشير إليها وهى « الملائكة » . ويهنا ههنا أن نذكر عبارة القزوينى عنها فى « عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات » ، اذ يقول : « زعموا ان الملك جوهر بسيط ذو حياة ونظر وعقل ، والاختلاف بين الملائكة والجن والشياطين كالاختلاف بين الأنواع » (١٤٤) وهذه العبارة تساعدنا على ملاحظة التفارب بين هذه القوى الغيبية وان كانت تثبت أيضا الاختلاف . ولنا أن نقول ان الملائكة هم القوة الوحيدة التى لا يأتى منها الشر ، أما الجن فيأتى منهم الخير والشر ، أما الشيطان فلا يأتى منه الا الشر . فاذا قلنا ان الشر منسوب الى الشياطين فيجب أن نتسم بشيء من الدقة والتحديد ، ذلك أن فكرة الشيطان قد مرت بمرحلتين ، مرحلة ما قبل الاسلام وكانت تعنى فيها

(١٤٢) نفسه ٢٦٦/١ .

(١٤٣) (ابن منظور) . لسان العرب - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨١ م - مادة

شطن ، ٢٦٦/٤ .

(١٤٤) (القزوينى) الامام زكريا بن محمد بن محمود : عجائب المخلوقات وغرائب

الموجودات - ملحق بالجزء الثانى من حياة الحيوان الكبرى - القاهرة - السانى الحلوى -

ط ٣ - ١٩٥٦ م - ص ٢٥ .

مردة الجن ، ومرحلة ما بعده ، واكتسبت فيها دلالة أخلاقية سلبية . وهذا للأسف ما أغفلت الدراسات السابقة إيضاحه .

بقى أن نسأل : هل هناك آلهة يرند إليها الإبداع الفنى عند العرب ؟ هناك إشارات توحى بأن الجن كانوا يبدون (*) ، لكننا لا نجب أن نؤكد أنهم كانوا آلهة . والأرجح فى نظرنا أن هذه الفكرة - فكرة الآلهة الموحية - لم تظهر إلا حينما بدأ العربى يعتقد بحق أن إرادته محكمة بإرادة أعلى وأقوى ، هى إرادة الله عز وجل ، الذى بيده كل شئ .

ب - قوى غير محدودة : -

وقد ذكر العرب قوى لم يحدوها تحديدا واضحا وان كان الأغلب أنها صور من صور الجن فى الظهور . من ذلك الهوائف . ومن حكم الهوائف - كما يقول المسعودى - أن تهتف بصوت مسموع وجسم غير مرئى (١٤٥) ومن ذلك الرثى ، وهو ما يظهر ويرى . وعند الجاحظ إشارة الى أن الرثى يكون من الجن ، وذلك فى حديثه عن الكهان وزعمهم « أن مع كل واحد منهم رثى من الجن مثل « حازى جهينة » ، ومثل « شق » . و « سبطح » ، و « عزى سلمة » ، وأشباههم » (١٤٦) .

ويميل العقل مع الجاحظ فى إشارته لك الى أن هذه القوى غير المحددة هى فى حقيقتها الجن ، وهو يظهر بطرق مختلفة غير صريحة فى الدلالة عليهم . يظهرون كصوت فحسب ، أو يبدون للعيان . وهم حين يبدون يكون هطهرهم غريبا بأجنحتهم ، أو يبدون كالحيات ، أو يبدون كالبشر يحلون ويظعنون ، وهو ما ذكره لنا حديث النبى السابق . وقد يظهرون فى صورة « شق » وهو الجنى فى صورة نصف انسان ، ويروون أن شتا قد ظهر لعلقة بن صفوان وقتل علقمة (١٤٧) . ويؤمنون أن النسناس مركب من السنق ومن الآدمى (١٤٨) . وقد يظهرون فى صورة وسواس غامض يصيب النفس .

الجن ، فى كل هذه الصور قوى غامضة غير واضحة أو محددة ، تختلط بالحيوان مثل العجبة ، أو الكلب ، أو الهرة فى حالة الفطرب ، أو الحمار أو الماشية ، كما يقولون ان أرجلها دائما أرجل حمار أو ماشية .

(*) يقول تعالى : « بل كانوا يعدون الجن أكثرهم بهم مؤمنون » سبا آية ٤١ .

(١٤٥) المسعودى : المروح - م ١ - ١٦٢/٢ .

(١٤٦) (الجاحظ) . البيان والنبين - نج . حسن السندى - القاهرة - ط ١ -

١٩٢٦ م - ١٩٥/١ .

(١٤٧) المسعودى : المروح - م ١ - ١٦٢/٢ .

(١٤٨) (القروينى) : عجائب المخلوقات - ص ٥٤٠ .

لكن العرب لا يفسر هذه القوى غير المحددة الا بأنها الجن لا يعانون عن أنفسهم كما يعلنون عنها حين يصرحون بجنسهم ، أو حين يظهرون بأجسامهم المجنحة الغريبة . أو لقل انها الجن ، أو القوة الجنبية ، قبل أن نتحدد . ولعل هذا هو ما أراده الجاحظ حين قال : « والأعراب تجعل الخوافي والمستجنات من قبل أن ترتب المراتب جنين » (١٤٩) .

٢ - ما يتعلق بفكرة الرد : -

وإذا كنا قد حددنا القوى الغيبية التي يردون إليها الإبداع الفني ، بسموى فى ذلك ما حدده العرب ، وما لم يحدده ، وفسرنا ما لم يتحدد عندهم بأنه من قبيل تصورههم للجن ، وذكرنا طرق ظهور الجن ، فإنا نتساءل : كيف « يردون » ظاهرة الإبداع الفني الى هذه القوى الغيبية ؟ ما المصطلحات التي يستخدمونها فى إيضاح ، أو تحديد ، علاقة الرد هذه ؟

يستخدم العرب فى هذا الصدد مصطلح « الالتقاء » ، وهو فعل مادى ، حيث تجسج القوة الغيبية الشعر فى قبضتها ، وتلقيه فى فم الشاعر القاء لينطق به . ويسمى هذا أحيانا « الالهام » ، وفى بعض الأحيان « الوحي » . وإذا حمى الشاعر فهم يقولون أحيانا « بالمس » أو « اللهم » ، ولم نجد لديهم القول بأن الشاعر « مسكون » بالجن ، بل الأغلب عليهم وصف هذا بأنه « تبع » أو « صحبة » أو « قران » ، بمعنى زواج ، أو بالمعنى المراد من كلمة « قرين » كما وردت فى حديث النبى - عليه الصلاة والسلام - السابق .

وفى بعض النصوص العديدة التى تستخدم هذا المفهوم الأولى ، نجد لفظ « التأييد » ، بمعنى أن الشاعر مؤيد من القوى الغيبية ، ويرادف ذلك بعض المرافقة لفظ « الاعانة » .

وفى النصوص المتأخرة خاصة ظهر ألفاظ « الكشف » و « المعاينة » ، حيث يتكشف للشاعر عالم من المعانى ، يعاينها ، ويعاينها ، ويقبس منها ، أو يرمز لها ، ويكون هذا العالم نفسه مجالا لتكشف القوة الغيبية .

أما عن مجموعة الأخبار والروايات التى وصلتنا ، والتى تدور كلها حول رد ظاهرة الإبداع الفني الى القوى الغيبية التى سمينها كما سموها ، فلن نسعى الى جمع وحشد هذه الأخبار ، فقد قامت بذلك الدراسات (١٥٠)

(١٤٩) الجاحظ : الحيوان - ١٦٣/٦ .

(١٥٠) انظر (حميدة) د . عبد الرازق : شياطين الشعراء : دراسة تاريخية نقدية

مقارنة تستعين بعلم النفس - القاهرة - الأنجلو المصرية - ١٩٥٦ م .

السابقة علينا . لكننا نكتفى بنماذج للايضاح والتعرف على مجموعة الاخبار كلها من خلالها على طريقة قياس الغائب على الشاهد .

فى هذا الصدد نجد الجاحظ يعلق على البيت :

بنت عمرو وخالها مسجل الخير وخالى هميم صاحب عمرو

فيقول : « فانهم يزعمون أن مع كل فحل من الشعراء شيطاناً يقول ذلك الفحل على لسانه الشعر ، فزعم البهراني أن هذه الجنية بنت عمرو شيطان المخبل ، وأن خالها مسجل شيطان الأعشى ، وذكر أن خاله هميم وهو همام ، وهمام الفرزدق ، وكان غالب بن صعصعة إذا دعا الفرزدق قال يا هميم ، وأما قوله صاحب عمرو فكذلك أيضاً يقال إن اسم شيطان الفرزدق عمرو . » (١٥١) .

وكلام الجاحظ يثبت المفهوم الأولى إذ يعد الشيطان - كما يرى - هو المبدع ، والشاعر وسيلة أو أداة يذيع بها الشيطان شعره فى الناس . يضيف نص الجاحظ الى هذا أن يثبت أسماء محددة لبعض الشياطين و « أصحابها » من الشعراء . عمرو للفرزدق ، ومسجل للأعشى ، وبنت عمرو للمخبل . وهناك علاقات أسرية ، فعمره له بنت ، ومسجل خالها . الجن ، إذا ، أسر كالبشر ، بل هم قبائل ، يحلون ويظعنون كما ورد بالحديث الشريف الذى تقدم .

ويعلق النعالبى فى « ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب » على قول

جرير :

انى ليلقى على الشعر مكنهل من الشياطين ابليس الأباليس

فيقول : « وكانت الشعراء بزعم أن الشياطين تلقى على أفواهها الشعر ، وتلقونها إياه وتعيثها عليه ، وتدعى أن لكل فحل منهم شيطاناً يقول الشعر على لسانه ، فمن كان شيطانه أورد كان شعره أجود . »

« وبلغ من تحببهم وتصديقهم بهذا الشأن أن ذكروا لهم أسماء . فقالوا : إن اسم شيطان الأعشى مسجل ، واسم شيطان الفرزدق عمرو ، واسم شيطان بشار شنقناق » (١٥٢) .

(١٥١) الجاحظ : الحيوان - ٢٢٥/٦ ، ٢٢٦ . وفى طبعة السامى ص ٦٩ ورد البيت

وفيه مسعر بدلا من مسجل وهو غلط بدل عليه كلام الجاحظ .

(١٥٢) (النعالبى) أبو منصور عبد الملك بن محمد بن اسماعيل النعالبى السبأوى :

ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب - تج : محمد أبو الفضل إبراهيم - القاهرة - نهضة

مصر - ١٩٦٥ م - ص ٧٠ .

وإذا كان نص الجاحظ قد استخدم مصطلح « الصحبة » ، فما هو النعالبى (ت ٤٢٩ هـ) يستخدم مصطلحات « اللقاء » و « النلقين » . و « الاعانة » ، مكررا ذات المفهوم الذى بسطه الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) . ويشير هذا النص الى أن العرب لم تستخدم فكرة القوى الغيبية فى تفسير مصدر الابداع فحسب ، بل استخدمتها فى تفسير الملاحظات النقدية بجودة النسر وردائه ، وبتفاضل الشعراء فى معيار الجودة . وهذه الفكرة التى يستعمل عليها نص النعالبى عاية فى الأهمية ؛ لأنها المدخل الحق الذى يصبح به المفهوم الأول موضوعا أساسيا من موضوعات النقد العربى القديم . اننا لسنا أمام كلام فى الخرافة لا قيمة له . اننا أمام أفكار نقدية هامة تعالج ظواهر الابداع الفنى ، وتعالج ظواهر القصيدة العربية . وهناك روايات توظف ما نسميه بالمفهوم الأول للابداع الفنى فى تفسير قضايا القصيدة العربية ، مثل نعدد أسماء المحبوبة . هذا كله يجعلنا نأمل أن يعيد الدارسون النظر فيما يسمونه بفكرة شياطين الشعراء ، ويعيدونها ممارسة نقدية أدبية أصيلة ، بدلا من الحكم على العصر الجاهلى بأنه عاطل من الفكر النقدى النافع . المهم أن نستخرج محتوى هذه الأخبار ، ونطيل المك عند ما فيها من اشارات صريحة لما نسميه الطواهر الفنية للقصيدة العربية . أما عن الدراسة الماثلة الآن فان الطريق المرسوم لها لا يتيح التعرض لهذه الأخبار بالتحليل المرجو . ان الدراسة الحالية مشغولة فحسب باستيضاح هذه الأخبار أمرا واحدا محددا ، هو ما تشتمل عليه من فهم أولى للابداع الفنى .

مازال فى نص النعالبى عطاء جديد من وجهة نظرنا . النعالبى ، فوق ما ذكرنا ، يثبت لنا أن العرب كانت مصدقة لما تقول ، ويستعمل على هذا بالأسماء التى وضعوها لشيياطين شعرائهم . هذه الفكرة - فيما نحسب - ضرورية لتأكيد صحة ما نذهب اليه من أن المفهوم الأول كان ضربا حقيقيا من ممارسة النقد الأدبى ، وكوين نظرية للفن فى غياب العلم المنظم ، أو بجواره . وهذه الفكرة ضرورية كذلك لتأكيد الطابع الأسطورى للمفهوم الأول ، فالأسطورة لا تكون أسطورة ما لم تصدر عن يقين ، حيثئذ تغدو ضربا من المعرفة .

وفى « جمهرة أشعار العرب » لأبى زيد القرشى مزيد من نسبة الشعر الى الشياطين . فئمة رواية عن رجل لقى جانا هو هبيد شيطان عبيد بن الأبرص ، ثم أنشده أبياتا تقول :

أنا ابن الصلادم أدعى الهبيد حبوت القوافى قسرى أسد
عبيدا حبوت بهسائورة وأنظقت بشرا على غير كد

ولاقي بمدرك وهط الكهيت ملاذا عزيزا ومجيدا وجيد
متحناهم الشعر عن قدرة فهل تشكر اليوم هذا معبد

ويوضح الجنى هبيد للرجل الأبيات فيوضح لنا أن الكهيت كان
شيطانه يدعى مدرك بن واغم ، وهو ابن عم هبيد بن الصلادم ، وواغم
والصلادم أخوان من أشعر الجن .

صلة القربى التى يذكرها هبيد هنا ، والتى نصله بشيطان الكهيت
مدرك ، نجعلنا ننسأل عن القربى الفنية بين شعر عبيد بن الأبرص
وشعر الكهيت . لاشك أن النقاد القدماء قد لاحظوا شيئا من قبيل وحدة
المذهب الفنى بين الشاعرين المتباعدين ، لكن الدارسين المحدثين لا يهتمون
هذه الأخبار محمل الجد ولا يفكرون فى تفحص تلك الملاحظة التى لاحظها
النقد القديم ، أو ، على الأقل ، يفحصون ما ينطوى عليه مثل هذا الخبر
من ممارسة للتفند الأدبى .

الا أن ما يثير اهتمامنا الآن هو نشأة الخبر . فالجان قدم للرجل عسا
به لبن ، فكره طعمه لزهومنه ، فمجه ، فقال الشيخ الجان للرجل : أما انك
لو كرعت فى بطنك العس لأصبحت أشعر قومك (١٥٣) . هذه التهمة
لا يتيسر لنا أن نحسن فهمها ما لم نذكر مصطلح الالتقاء الذى سبق أن
أشرنا إليه . الشعر يلقي فى الفم . لكن ما يلقي هنا ليس الشعر ، انه
لبن زهم . ما يلقي هنا هو فى حقيقته القدرة على الشعر والبراعة فيه .
نأدى من هذا الى القول ان القوى الغيبية لا تفسر نشأة القصيدة فحسب ،
انها تفسر القدرة الشعرية فى جذورها .

وفى رواية ثانية فى « جمهرة أشعار العرب » نجد أن صاحب امرئ
القبس اسمه لأفط ، وصاحب عبيد وبشر هو هبيد - كما تقدم - ،
وصاحب زياد الذبباني هو هادر ، « وهو الذى استنبغه فسمى
النابعة » (١٥٤) . وفكرة الاستنباغ هى ذات الفكرة السالفة فى رد
القدرة الشعرية ذاتها الى القوى الغيبية .

ويروى أبو الفرج الأصفهاني فى كتابه « الأغاني » عشرات من
الروايات يضييق عنها المقام . الا أننا نجد فى بعضها ما يستحق أن نضيفه
ههنا . من ذلك ما قاله أبو الفرج عن حسان بن ثابت الذى كان له فى

(١٥٣) (القرشى) أبو زيد محمد بن أبى الخطاب . جمهرة أشعار العرب - تج : على

محمد البحارى - القاهرة - دار نهضة مصر - ص ٤٧ - ٤٩ .

(١٥٤) نفسه ص ٥٠ .

الجاهلية شيطان مشهور يدعى الشيصبان ، يقول أبو الفرج : « أعان جبريل عليه السلام حسان بن ثابت في مديح النبي صلى الله عليه وسلم بسبعين بيتا » (١٥٥) • فاستخدم مصطلح الاعانة ، وذكر جبريل وهو ملاك • ويروى عن عائشة أنها قالت : سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول لحسان بن ثابت الشاعر : ان روح القدس لا يزال يؤيدك ما كافحت عن الله عز وجل وعن رسول الله صلى الله عليه وسلم « (١٥٦) • فاستخدم لفظ التأييد ، وذكر روح القدس ، وهو جبريل •

ويروى أبو الفرج عن حواء مولاة ابن جامع قالت : انتبه مولاي يوما من قائلته ، فقال : على بهشام (ابنه) ادعوه لي عجلوه ، فجاء مسرعا • فقال : أى بنى ، خذ العود ، فان رجلا من الجن ألقى على في قائلتي صوتا فأخاف أن أنساه • فأخذ هشام العود وتغنى ابن جامع عليه رملا لم أسمع له رملا أحسن منه (١٥٧) • • وعند أبي الفرج رواية أخرى نضمها الى آخرتها ، مؤداها أن عبد الله بن العباس الربيعي قد خطر له لحن لقول السامك •

**قرب النحام واعجل يا غلام وطرح السرج عليه والنحام
أبلغ الفتيان أني خسائن غمرة الضرب فهن شاء قسام**

فلما بلغ المدينة وجد رجلا يغنى ذات اللحن ، ولم يكن الربيعي في طريقه قد أسمع اللحن أحدا ، فقال : « ما أرى الا أن الجن أوقعته في لسانه » (١٥٨) •

في الخبرين كليهما توظيف للمفهوم الأولى في تفسير ظاهرة الابداع الفني • في الخبر الأول نجد اللحن قد « ألقاه » الجن على ابن جامع في نوم القيلولة ، فجمع فكرتي الحلم والالهام • أما الخبر الثاني فيفسر ظاهرة أخرى ، نسميها الآن بتوارد الخواطر ، بمعنى أن تقع الفكرة في خاطر اثنين في وقت واحد ، أو في وقت واحد ، أو في أوقات مختلفة ،

(١٥٥) (الأصفهاني) أبو الفرج : الأغاني - بيروت - دار الثقافة - ١٩٥٥ م - ١٤٧/٤ •

(١٥٦) نفس المصدر السابق والصفحة : ولقد اشتهر الحديث في المصادر الأدبية - انظر الكاهل للمبرد ٣/٣٧٥ ، وانظر (القيرواني) عبد الكريم النهشلي ، المتع في صناعة الشعر - نج • د • محمد زغلول سلام - الاسكندرية - منشأة المعارف - ١٩٨٠ م - ص ٣١ ، القرشي ٣٥/١ •

(١٥٧) الأغاني - ٢٧٨/٦ •

(١٥٨) الأغاني - ١٨٧/١٩ ، ١٨٨ •

دون أن يكون هناك صلة بينهما . والربيعي يفسر هذا بفكرة القوة الغيبية التي « أوقعت » اللحن في لسانين : الربيعي والرجل الآخر .

أهم ما يثير اهتمامنا في هذين الخبرين هو أنهما يتعرّضان لفن مختلف عن فن الشعر ، هو فن الموسيقى . معنى هذا أن المفهوم الأول قد انتظم الفنون العربية شعرا ، ونثرا ، وموسيقى(*) . وتكمن قيمة هذه الحقيقة في أنها لا نضع الأدب العربي بمعزل عن سائر الفنون ، كأنه شجرة تنمو منبثة من جذورها . على أننا يجب أن نميز الأخبار التي تنسب الإبداع إلى قوى الغيب من الأخبار التي توظف المفهوم الأول توظيفا أدبيا . لقد وجدت هذه الظاهرة في ست مقامات لدى بديع الزمان الهمداني ، وذكرها أبو العلاء المعري في رسالة الغفران معبرا عن ضجره العروضي من قلة أوزان شعر الانس بالقياس إلى أوزان شعر الجن ، وأقام عليها ابن شهيد رحلته الشهيرة في عالم « التوابع والزوابع » لكن هذا كله كان ، في حفيظة الأسر ، توظيفا أدبيا للمفهوم الأول من حيث هو جزء لا يتجزأ من التراث العربي . ولنقف وقفة موجزة مع ابن شهيد (٣٨٢ - ٤٢٦ هـ) في « رسالة التوابع والزوابع » .

يبنى ابن شهيد رسالته على فكرة التوابع ، وهم أنفسهم أصحاب الشعراء من الشياطين كما تقدم . أما الزوابع فهم قبيلة من الجن . يستخدم ابن شهيد في المفرد زابغة ، والمعروف في اللغة هو الزوبعة . يقول الجاحظ : « الزوابع بنو زوبعة الجنى وهم أصحاب الرهج والقتام قال راجزهم :

ان الشياطين أتوني أربعة في غبش الليل وفيهم زوبعة» (١٥٩)

يهجر ابن شهيد ، إذا ، دقة اللفظ ، وفي هذا الماح إلى أنه يتصرف في القول كيف يشاء . انه توظيف أدبي لفكرة تاريخية ، وليس تاريخا لها . يهضي ابن شهيد فينسب لنفسه تابعا من الجن يسميه زهير بن نمير ، ويجعله من أشجع الجن كما أنه من أشجع الانس . يتجول ابن شهيد مع تابعه في أرض الجن فيلقى « عتيبة بن نوفل » صاحب امرئ القيس ، و « عنتر بن العجلان » صاحب طرفة ، و « أبا الخطار » صاحب قيس ابن الخطيم ، و « عتاب بن حبناء » صاحب أبي تمام ، و « أبا الطبع » صاحب البحتري ، و « حسين الدنان » صاحب أبي نواس ، و « حارثة

(*) نستطيع أن نضيف فن العمارة كذلك ، فتمة أخبار عن جن بنوا صروحا كما حدث مع سليمان . وهذا ما أشار اليه القرآن الكريم بقوله : « صروحا ممردة » .

(١٥٩) الحيوان - ٢٣١/٦ .

ابن المفلس « صاحب أبي الطيب ، ومن الكتاب « غيبة بن أرقم » صاحب الجاحظ ، و « أباهيرة » صاحب عبد الحميد ، و « زبدة الحقب » صاحب بديع الزمان ، وبعضاً غيرهم . ويلقى ابن شهيد « وتابعه زهير كذلك نقادا » من الجن ويحضر مجلس هؤلاء النقاد ويجعل لبعض العلماء حيوانات من الجن .

وأسماء هؤلاء الشعراء التابع ، أو لنقل الجن الشعراء الذين يبعون شعراء من الانس يمدونهم بالشعر كلما احتاجوا ، هي أسماء ظاهرة الوضع والتوليد ، وظاهر الدلالة على آراء ابن شهيد في هؤلاء الشعراء . البحتري مثلاً ، مشهور بالطبع ، لذا فتابعه يدعى « أبا الطبع » . أبو نواس معروف بالخمير ، لذا فتابعه يدعى حسين الدنان ، والدن وعاء الخمر . وبديع الزمان يأتي اسم تابعه مشاكللا لاسمه تمام المشاكلة ، انه زبدة الحقب . وابن شهيد بهذا يثبت اعجابه ببديع الزمان ، لكن اعجابه بنفسه أكبر . انه ينافس زبدة الحقب في وصف الماء ، فيقول الثاني قولاً هو ما قاله بديع الزمان في صفة الماء في المقامة المضيرية ، فيقول فيها ابن شهيد فيفوق زبدة الحقب ، فيضرب الأرض برجله ، وينقطع أثره مغيظاً (١٦٠) . فغاية ابن شهيد الأدبية من هذا اللقاء الخيالي هي اثبات تفوقه على أدباء العرب شعراً ونثراً . لكن هذا لا يغمط الرسالة ما فيها من آراء قيمة هي ممارسة أدبية للنقد ، وهي جديرة بالدرس من هذه الوجهة . ومن حيث نوجه الآن نظرنا الى النقد الأدبي نستطيع أن نضرب مثلاً باللقاء الأول بين ابن شهيد وتابعه زهير بن نمير . لقد تصور له في موقف حبسة تمنع عليه الشعر فيه ، فانطلق لسانه ثم قال له : منى شئت استحضاري فأنشده هذه الأبيات :

والى زهير الحب ياعز ، انه اذا ذكرته الذكريات اتاهها
اذا جرت الأفواه يوماً بذكرها يخيل لي أني أقبل فاهها
فأغشى ديار الذاكرين وان نأت أجارع من داري ، هوى لهواها

يقول ابن شهيد : « متى ارتج على ، أو انقطع بي مسلك ، أو خانني أسلوب ، أنشد الأبيات فيمثل لي صاحبي ، فأسير الى ما أرغب ، وأدرك بقرحتي ما أطلب . وتأكدت صحبتنا . . . » (١٦١) وهذا كله من قبيل التوظيف الأدبي للفكرة . لو كان ابن شهيد مصدقاً كالبدو الأعراب

(١٦٠) (ابن شهيد) أبو عامر أحمد - رسالة النوايع والزوايع - طبع . ودراسة .

بطرس البستاني - بيروت - دار صادر - ١٩٦٧ م ص ١٢٨ .

(١٦١) نفس المصدر ص ٩٠ . وأجارع جمع أجرع وهو كتيب حانبه رمل وجانبه

حجارة .

بنكرة الشياطين الموحية ما كان يقول : أدرك بقريحتي ، بل لجعل يستمع
الى تابعه ويحفظ عنه اليزيع القول فى الناس . لكن ابن شهيد يكتفى عن
أسلوب من أساليب الشعراء فى تحريك أذهانهم بترديده طرف من الشعر
الذى يحفظونه ويجدون فيه ماثرا للتأمل ، ونفضة للوجدان .

وما أن ننحى التوظيف الأدبى للمفهوم الأولى جانباً نجد أنفسنا قد
انتهينا من تعريف المفهوم . انه رد الابداع الفنى الى قوى غيبية متنوعة
تلى أنحاء مختلفة من الرد ، وانحاذ ذلك سبيلا الى تكوين فكرة نقدية عن
الشعر .

والآن نجد أنفسنا ننسأل : ألم يعرض هذا المفهوم لأى لون من
التطور ؟

تطور المفهوم

أمامنا ثلاثة طرق لدراسة تطور المفهوم . أولها هو أن نلتزم طريق التعاقب الزمني . نبدأ بالعصر الجاهلي ، ونمضي الى صدر الاسلام ، فالدولة الأموية ، فالعباسية الأولى ، فالثانية . هذا هو الطريق التقليدي . يعيب هذا الطريق أنه يقوم على تصور فخواه أن كل تغير في الحكم يستتبع تغيرا في الفن . لا شك أن علاقة الفن بنظم الحكم أكثر تعقيدا من هذا التصور .

الطريق الثاني هو أن ندرس ما يسمى بحياة العقل العربي . معنى هذا أن نتحول عن دراسة تطور المفهوم الى دراسة تطور ما هو أعمق منه وأكثر اتساعا وعموصا . يمثل هذا الطريق الدكتور عبد المرازق حمادة في دراسته عن « شياطين الشعراء » نجده فيها يقسم عصور النقد العربي الى ثلاثة عصور : العصر الأسطوري وهو الجاهلي ، والعصر الديني ويمتد من ظهور الاسلام الى نهاية الأمويين ، والعصر العلمي ويمتد بعد ذلك الى القرن الخامس الهجري (١٦٢) . ويسمى كل عصر من هذه العصور حسب الصفة الغالبة عليه ، لكن الصفة الواحدة تتواجد عادة في جميع العصور . يرجع هذا عنده الى تداخل العصور ، واتصال التفكير ، واستمرار التطور العقلي (١٦٣) . وهذا - فيما نرى - لا يفسر ظاهرة التداخل تفسيراً كافياً ، ولا يجعل هذا التقسيم الثلاثي مريحا منهجيا .

الطريق الثالث - وهو ما نختاره - يقوم على تمييز المفاهيم المختلفة التي تفرع اليها المفهوم المدروس . وسوف يكون تبيان كيفية تخارج المفاهيم من بعضها هو الدراسة الحقة للتطور .

من وجهة النظر هذه نميز بين ثلاثة مفاهيم فرعية ينتهي إليها تحليل المفهوم الأولى للابداع الفني . وعلينا أن ندرس كلا منها :

(١٦٢) شياطين الشعراء ص ٢ .

(١٦٣) نفسه ص ٣ .

١ - مفهوم الالتقاء :

يضعنا المفهوم الأولي للإبداع الفني في قلب ما يسمى بنظرية الإلهام .
لعلنا نذكر أن مصطلح الإلهام كان يرادف مصطلح الالتقاء عند العرب (*) .
القوى الغيبية تلقى بالشعر إلى الفنان ، وهي تلهمه الشعر كذلك . انهما
تعبيران لفكرة واحدة . ولنتذكر أن الالتقاء كان يتم في الفهم . فإذا رجعنا
إلى أي مصدر من مصادر اللغة وجدنا الهم هو الابتلاع . فإذا قلت رجل
لهم ولهم ولهوم ، فمعنى ذلك أنه أكل . ومما هو جدير بالملاحظة أن
اللفظين : الالتقاء والإلهام قد اجتمعا معا في جرير : ما يلقى في أشداقه
بلهما (١٦٤) .

لسنا نغالي إذا قلنا أن هذا التقارب اللغوي كان السر في تسمية
الفن الشعري والنثري أدبا على نحو من الأنحاء . في مادة « أدب » كذلك
نجد الأدبة والمأدبة ، والمأدبة هي كل طعام صمم لدعوة أو عرس (١٦٥) ،
هذا كله يتيح لنا أن نقول إن العرب ربطوا بين الإبداع والفهم . يتضح
عندنا إذا تذكرنا أن الفنون الأساسية عند العرب هي الشعر والحطابة
والغناء ، كلها فنون تصدر عن الفهم . كيف يصدر هذا كله عن الفهم ؟ ليس
بعيدا أن يكون العقل العربي قد سأل نفسه هذا السؤال ، وأجاب عليه بأن
صاغ مفهوم الإلهام على هذا النحو الفهمي . نقلة العقل سوف تبدو بسيطة
إذا رجعنا إلى فكرة العرب عن الصقر وهي حية كان الجاهليون يتصورون
أنها فوق الشراسيف (أطراف الأضلاع المشرفة على البطن) . إذا تحركت
جاء الإنسان ، وتؤذيه إذا جاع (١٦٦) . أما الحية فهي مألوفة في عالم
الحن . الحية ضرب من الجن . الطعام يدخل إليها عبر الفهم ، والإبداع
يخرج من الجوف عبر الفهم . هكذا نصل من الفهم إلى الوصل بين الإبداع
والجن .

لسنا نؤكد أن العقل العربي قد انتقل في تفكيره عبر حلقات هذه
السلسلة من الأفكار . هذا مساق جائز . ولسنا نريد أن نزعج الآن أن
العرب كانوا حينئذ يعيشون ما يسميه فرويد : المرحلة الفمسة . اننا نهدف
فحسب إلى إيضاح ذلك التقارب بين مفهوم الالتقاء والإلهام وارتباطهما

(*) والايحاء كذلك يقول الشريف علي بن محمد الجرجاني . الايحاء . القاء المعنى
في النفس بخفاء وسرعة . انظر التعريفات - بيروت - دار الكتب العلمية - ١٩٨٣ م -
ص ٤٠ .

(١٦٤) اللسان مادة و لهم ، ٥/٢٠٨٨ .

(١٦٥) اللسان مادة أدب ١/٤٣ .

(١٦٦) النديمي - حياض الحواص الكبري - ١/٥٥٣ .

بالفهم ، آتة الابداع العنى عند العرب • هذا التقارب ، وهذا الارتباط ، هما الجوهر ، والخصوصية الأولى . لفكرة الالهام عند العرب فى صورتها التى نسميها مفهوم الالتقاء •

ويذكر بعض الباحثين (١٦٦ أ) شباطين الشعراء فبسر على الفور الى مذهب أفلاطون الى أن الابداع يصدر ، فى حقيقة الأمر ، عن الآلهة الذين يحضن لهم الشاعر ، ويتلقى عنهم الالهام ، ويكون لسانهم الى الناس • أغلب الظن أن هذه الاشارة الى أفلاطون نرجع الى الشعور بسذاجة الرأى العربى أمام القياس العلمى المعاصر ، مع محاوله التخفف من هذا الشعور بالاشارة الى أن عقلا ذكيا مثل أفلاطون قد أتى هذا الأمر المخجل • لكن الرأى العربى ، فى الحقيقة ، ليس ساذجا على الإطلاق • انه أسلوب للعيش فى العالم ، وليس تفسيراً علمياً ، وهذا ما يعطيه مصداقيته ، ويضفى عليه الأهمية ، ويجعله منظوياً على لون ما من التفكير العلمى أو المعرفى • والاشارة الى أفلاطون لن تخفف من هذه السذاجة المتوهمة • بل هى بصم أفلاطون بسذاجة لم نعهدها فيه ، وتكشفها أية مطالعة لمؤلفانه •

بعد أن أخطر ما فى هذه الاشارة هو الاساءة (التى تنطوى عليها) الى فهمنا للالهام العربى ، والالهام الأفلاطونى معا • انها توهمنا أن شباطين شعراء العرب آلهة ، وأن آلهة شعراء أفلاطون شباطين • البون شاسع بين الفكرتين ، والخلط بينهما يزيدنا تورطاً فى مضار غياب الدقة نتيجة لعدم العناية بتحليل المفاهيم •

بل ان هذه الاشارة العابرة التى ننتقدها توهم القارئ بما هو أسوأ • توهمه أن هناك صلة تاريخية بين الفكرة العربية والفكرة الأفلاطونية • اذا ذكرنا الآن ما نذهب اليه بعض الدراسات الجمالية من أن أفلاطون هو المسئول الأول عن فكره الالهام (١٦٦ب) ، فان العفل لا يسببه أن يكون العرب قد استمدوا فكرتهم عن الالهام من أفلاطون • نحن نريد أن نطرد هذه الفكرة عن الأذهان • ونريد أن نعقد موازنة بين الفكرة العربية والفكرة الأفلاطونية ، تميزا بين الفكرتين ، وايضاحا لكل منهما يتسم خلال المميز بينهما •

(١٦٦ أ) اسلر (عثمان) د • عبد الصالح • نظرية الشعر فى النعد القديم - القاهرة - مكتبة الشباب - ١٩٨١ م - ص ٥١ •

(١٦٦ب) د • على عبد المعطى • محاضرات فى مشكله الابداع العلى • رؤية جديدة - الاسكندرية - دار المعرفة الجامعية - ١٩٨٤ م - ص ٣٩ - وانظر (اسراهم) د • ركربا • مشكلة الفن - القاهرة - مكتبة مصر - بدون تاريخ - ص ١٤٥ •

يركز بعض الباحثين في نظرتهم الى أفلاطون على نص واحد في محاوره ايون (١٦٧) . يذهب أفلاطون في هذا النص الى أن الشعراء لا ينطقون بكل شعرهم الرائع عن فن ولكن عن الهام ووحى الهى . ولكى يثبت فكرته ذهب الى أن الشعاع كائن أثري مقدس ذو جناحين لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم فيفقد صوابه وعقله . بل ان أفلاطون ليستخدم لفظا خاصا ههنا غير فقدان الصواب . يقول أفلاطون : « بالنسبة لجميع الشعراء الممتازين ، الماحمين والغنائيين ، فهم يركبون قصائدهم الجملة لا بالفن ، بل لأنهم ملهمون وداخوذون » (١٦٨) . ولفظ مأخوذ Possessed لا يمكن استبداله بفقدان الصواب فقط ، خاصة أنه يشبه الإلهام قبل هذه العبارة بحجر مغناطيسى يجذب اليه المعادن . الإلهام ، اذا ، أخذة وجذبة . هذا ما يجعل النقاد يرون فيه نزعة صوفية .

الواقع أن محاوره ايون ليست الوحيدة التى تشتمل على هذه الفكرة . ففي « الدفاع » نجد سقراط يقول للقضاة الذين يحاكمونه انه التمس الحكمة عند الشعراء فلم يجدها ويقول « عندئذ أدركت على الفور أن الشعراء لا يصعدون في الشعر عن حكمة ، ولكنه ضرب من النبوغ والإلهام . انهم كالقديسين والمنتبين الذين ينطقون بالآيات الرائعات وهم لا يفقهون معناها . » (١٦٩) . وفي محاوره « فبدون » يذكر سقراط أن هواتف الأحلام كانت دائما تدعوه قائلة : أنشئ الموسيقى وتمهدها بالنماء . (١٧٠) وفي محاوره « بروتاجوراس » حديث عن النصيب الإلهي للإنسان الذى حصل عليه عندما سرق برومينيوس من الآلهة : هيفايستوس وأثينا معرفة الفنون والنار فامناز بذلك عن الحيوان (١٧١) . صحيح أن الفنون هنا تعنى الحرف والصناعات ، لكن الفنون الجميلة عند اليونان كانت بالمثل حرفا وصناعات بمعنى من المعانى .

واذا كان أفلاطون في محاوره ايون أكر صراحة وادرازا للفكرة ، وهذا هو ما يبرر التركيز عليها ، فان النص الطويل الذى ينقله الدارسون

(١٦٧) انظر د. سوييف : الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة - ص ٣٢ ، ٣٣ . وانظر د. على عبد المعلى : محاضرات فى مشكلة الإبداع الفنى - ص ٣٩ - ٤١ .
 Plato : Ion, in Literary Criticism : an introductory reader, (١٦٨)
 edited by, Lionel Trilling, Holt, Rinehart and Winston,
 Inc p. 33.

(١٦٩) أفلاطون : الدفاع - ضمن كتاب محاورات أفلاطون : أوطيرون ، الدفاع ، اقريطون ، فيدون ، عربا د. زكى نحيب محمود - القاهرة - لحة التأليف والترجمة والنشر - ١٩٥٤ م - ص ٧٦ .

(١٧٠) فيدون - ضمن الكتاب السابق - ص ١٧١ .

(١٧١) أفلاطون . فى السفلساتس والربية (محاوره بروتاجوراس) - ت د . عزت قرنى - القاهرة - ١٩٨٢ م - ص ٩٠ ، ٩١ .

عنها يساء عرضه حين يوضع فى سياق شياطين الشعراء . والرجوع الى المحاور ذاتها يكشف لنا أن أفلاطون لم يكن يفهم الإلهام الإلهى على نفس المعنى الذى يفهمه العرب من الهام الجن ، أو لنقل الهام الالتقاء . كان أفلاطون فى الواقع يهدف الى أن يثبت أن الشعراء هم مترجمو interpreters الآلهة (١٧٢) . فكرة الترجمة فى ايون هى الأساس الحق لتصور أفلاطون للإلهام . أما جميع ما يقوله عن أن الآلهة هم المتكلمون لا الشعراء . وعن الجذبة والأخذة ، فذلك كله يهدف الى اثبات الطبيعة اللاعقلية للإلهام ، يعلق أفلاطون على اثبات هذا العرض أهمية كبيرة لأنه أحد الأسس التى يعتمد عليها فى حكمه بطرد الشعراء من جمهوريته . ان الشعر عند أفلاطون ليس سبيلا الى الحكمة .

اننا نحب أن نبرز فكرة « الترجمة » هذه بوصفها الحلقة المنفردة بين الإلهام الأفلاطونى ونظرية المثل . هناك من يذهب الى أن الآلهة التى ينسب اليها أفلاطون هى المثل (١٧٣) ، أو هى رموز أسطورية تعبر عن فكر الجمال (١٧٤) . لكننا نعتقد أن المساواة بين الآلهة والمثل غير مقنعة لأن المثل مثل ما فى العالم ، والعالم ليس شبه آلهة يعرفها الانسان فى خبرته المباشرة كالأسرة والأشجار . كما نعتقد أن التوسل بفكرة الرمزية الأسطورية يبدو بعيدا عن فكر أفلاطون نفسه الذى اعتاد أن يشرح بمضمون الرمز كما فعل مع أسطورتى برونسبوس والكهف ، وليس عند أفلاطون تفسير رمزية الآلهة الى ذكرى الجمال . كما أن الفكرة عند أفلاطون لا تتنوع رموزها لأن لها مثالا واحدا فحسب (١٧٥) .

اننا ننحى هذه الحلول التى تدخل أجساما غريبة على جسم الفلاسفة الأفلاطونية ، ونؤثر أن نوضح الصلة بين الإلهام والمثل من خلال فكرة أفلاطونية ، هى فكرة الترجمة . الشاعر الملهم يترجم عن الاله المثل . الآلهة لا تتكلم بما تتكلم به ، انها تتكلم بالمثل ، والشاعر لا يباين المثل نفسها ، انه يباين صورها ، يعاين الطبعة التى هى انعكاس للمثل ، كما نقضى أسطورة الكهف(*) . أو هى محاكاة للمثل كما يقول فى الجمهورية . والترجمة ، أو الابداع ، أو الإلهام ، هى محاكاة الشاعر للمثل . فاذا

Ion : Loc. cit., p. 33.

(١٧٢)

(١٧٣) د. سوييف : الأسس النفسية - ص ٣٣ .

(١٧٤) (أبو ريان) د. محمد على : فلسفة الجمال ، نشأة الفنون الجميلة -

الاسكندرية - دار المعرفة الجامعة - ١٩٨٥ م - ص ١٠ .

The Republic, book x, in, Literary Criticism, Loc. cit., p. 41. (١٧٥)

(*) تصور أسطورة الكهف العالم كهفا والأشياء والحقائق خارجه ونحن داخله

نراها طلالا على الجدار .

أخذنا السرير نموذجاً ، فإن هناك ثلاثة أسرة : السرير الحقيقي الذى صنعه الاله (المال) ، والسرير الذى صنعه النجار محاكياً المثال الذى صنعه الاله ، والسرير الذى يرسمه الرسام محاكياً سرير النجار (١٧٦) .
انه محاكاة لمحاكاة . والشاعر كالرسام . خلق الاله القيم التى لها وجود ذاتى فى عالم المنزل ، والأفعال الانسانية تحاكي القيم ، والشاعر بدوره يحاكي الأفعال الانسانية (*) .

هكذا نتماسك أفكار أفلاطون عن الفن اذا أدخلنا عليها فكرة « الترجمة » المقترحة . وهى تتضمن فرضين ، أو هى تنحرك فى خطوتين : الأولى افتراض أن الاله لا ينطق بالفصيحة ذاتها ، بل ينطق بالمثلى . والثانى افتراض أن الشاعر فى جذبته لا يرى المثل فى وجودها الذاتى ، بل براها كما هى محاكاة فى العالم حوله . وهو بهذا ملهم ومحاك فى نفس الوقت .

ويرى أفلاطون أن الشعر ليس بحكمة ، لكنه قد يأتى بالحكمة دون عمد . ذلك أن الشعر الهى ، والشعراء الهيون - كما ورد فى ميثون (١٧٧) - وهم فى هذا كالسياسيين والمنجمين وأصحاب النبوءات وجميع الموحى اليهم ، هم جميعاً الهيون (١٧٨) ، بل ان الفضيلة ذاتها « لا تأتى لا بالطبيعة ولا بالتعليم ، وانما هى نصب الهى يلقى من غير العقل الى من يلقى اليهم » (١٧٩) . كل هذا ليس بالتعليم ، أى هو ليس معرفة . لكن هذه الالهاميات كلها يمكن أن نصب الحقيقة والفضيلة عن طريق الدوكسا الصائبة (الظن الصائب) . فهى معرفة ظنية لا تصبح علماً الا اذا وضعنا الفلاسفة موضع بحث دقيق يكتشف عما وراءها من حقيقة معرفية ، أو مثل حفة . أما طريقة ظهور الدوكسا الصائبة ، وكل تعام ، فذلك تسميه - طبقاً لأفلاطون - نظرية النذكر . مؤدع هذه النظرية « ان النفس خالدة ، وأنها تولد مرات عديدة ، وانها قد رأت كل شئ سواء هنا أو فى هادس (العالم الآخر) ، فانه ليس هناك أمر لم تتعلمه . وعلى هذا فليس مدعاة للدهشة ، سواء بخصوص الفضيلة أو بخصوص أى أمر

Ibid, 42.

(١٧٦)

(*) لاحظ أن أفلاطون كان يفكر فى الشعر الملحمى Epic أكثر من يفكره فى الشعر

الغنائى

(١٧٧) أفلاطون : محاورات مينون - ت . د . عرت قرنى - القاهرة - بلا تاريخ -

ص ٨١ .

(١٧٨) نفسه ص ١٢٤ .

(١٧٩) نفسه ص ١٢٥ .

آخر ، أن يكون في مكنتها أن تذكر نفسها بما سبق لها وعرفت.
بالفعل ، (١٨٠) .

بهذه الصورة نستطيع الفلسفة الأفلاطونية أن تفسر الإلهام نفسيرا
مناسكا . اننا ، اذا ، يجب ألا ننخدع بنص واحد يربط فيه أفلاطون
الإلهام بالآلهة . يجب أن نلاحظ أن دلالات الألفاظ أهم من الألفاظ. دانها
- اذا كان لها وجود غير دلالي . اننا لا نستطيع أن نفهم الإلهام الأفلاطوني
بمعزل عن نواته الفلسفى ونزعتة المتألمة . فاذا فهمناه على أساسها بدا لنا
مختلفا كثيرا عن الإلهام العربى فى صورته الأساسية : الالتقاء . هذا
الاختلاف يتخطى مجرد القول بالآلهة عند أفلاطون ، والشياطين عند
العرب . صحح أن اختلاف القوة الغيبية ههنا بين ما هو مقدس وخالق
وما هو غير مقدس أو خالق ، أمر له أهميته . كما أن مفهوم المحاكاة
مختلفا اختلافا بنا لا يخناح الى مزيد تبين عن مفهوم الالتقاء بما يعننه
من تلقى سلبى .

واذا تركنا الموازنة بين المفهومين فان هناك حكما نريد أن نزعزع
النفة به ، بل أن نفه . ان فكرة الإلهام ليست من عنديات أفلاطون ،
وليس أفلاطون المسئول الأول عنها . لقد كانت فكرة مشاعة . ربما كانت
ترجع الى سقراط . ان المحاورات كلها مكتوبة على لسان سقراط ،
ولا نظن أفلاطون يسب الى سقراط قولاً يعارضه . ولقد اشتملت الترجمة
العربية القديمة لكذاب الخطابة لأرسطو على اشارتين لـ *doem nium*
كأبناء للآلهة (١٨١) . ومن المعروف أن اليونانيين كانوا يجعلون للننون
ربات ، ويقىمون الأعباد لها . وكانت الطقوس التى تقام لهذه الآلهة
Muses طقوساً عامة (١٨٢) نذكر هذا كله أدلة نقرر فى هدها نكل
اطمئنان أن فكرة الإلهام الإلهى عند اليونان هى ظاهرة اجتماعية تفهم
فحسب فى ضوء ظروف المجتمع اليونانى . وبالمثل فاننا نقرر أن فكرة
الإلهام العربية ظاهرة عربية خالصة وخاصة بالعرب ، نشأت نشأة ترجع
الى ظروف خاصة بالمجتمع العربى .

٢ - مفهوم التمايز :

كان، حسان بن ثابت فى جاهليته يقول :

ولى صاحبي من بنى الشيصيان فطورا أقول وطورا هو (١٨٣)

(١٨٠) نفسه ص ٨١ .

(١٨١) أرسطو طاليس : الخطابة - الترجمة العربية القديمة - تحقيق وتعليق

د. عبد الرحمن بدوى - بيروت - دار العلم - ١٩٧٩ م - ص ١٥٧ ، ٢٤٩ .

(١٨٢) د. أبو ربان : فلسفة الجمال - ص ٩ .

(١٨٣) الجاحظ : الحيوان - ٢٣١/٦ .

مثل هذا البيت يمكن أن يكون أساسا يجعلنا نقول ان مفهوم التأييد كان قائما في الجاهلية . هذا حسان يستمد العون من صاحبه الجنى . اذا كان حسان في طور الاجادة نركه الجن يقول ، فان أجبل حسان قال الجنى السعر . الجنى معين لحسان وقت الحاجة . في غير وقت الحاجة يتخذ الجنى وقفة التأييد فحسب . لكننا حين نذهب هذا المذهب ننسب الى الجاهليين ما لا نطن أنهم فهموه . لقد تصور الجاهليون مثل هذا السبب في ظل مفهوم الالتقاء . الجنى يلتقي السعر في حسان ، وحسان يخرج من ذات نفسه ، أو الجنى يلتقي الشعر « على » حسان ، وحسان يسمع ويحفظ ويأهب بالشعر للناس .

ان مفهوم التأييد مفهوم اسلامي خالص ، حفظ لنا المصادر القديمة الى صيغ فيها هذا المفهوم . لقد صاغ هذا المفهوم الرسول صلى الله عليه وسلم في موقف يجمعه بحسان .

فجوى هذا الموقف أن حسان بن ثابت قد أتى الى النبي صلى الله عليه وسلم فقال . يا رسول الله . ان أبا سفيان بن الحارث هجاك ، وساعده على ذلك نوفل بن الحارث وكفار فريش ، أفتأذن لي أن أهجوهم يا رسول الله ؟ فقال النبي صلى الله عليه وسلم : أهجوهم وروح القدس معك ، واستمعن بأبي بكر ، فانه علامة فريش بأنساب العرب ٠٠٠٠ « (١٨٤) وهناك رواية نازبة لا تنسب المبادرة الى حسان ، بل هي تروى « أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال : ألا رجل يرد عنا ؟ قالوا : يا رسول الله حسان بن ثابت . قال : أهجوهم - يعنى فريشا ، فوالله لهجاؤك أشد عليهم من وقع السهام في غبش الظلام . أهجوهم ومعك جبريل روح القدس ، والى أبا بكر يعلمك الهبات . فأخرج حسان لسانه فضرب به طرف أنفه ثم قال : والله يا رسول الله ما لشرين به مقول من معد ، والله لو وضعته على شعر لحلقه ، أو على حجر لفلقه « (١٨٥) .

الاختلاف بين الروايين لا يجعلنا ننسك في صحتهما ، فقد شاع ذكر الحديث في المصادر الأدبية والنقدية (١٨٦) مما يضيف عليه قيمة نقدية بغض النظر عن صحته .

(١٨٤) القرشي : جمهرة أشعار العرب - ٣٥/١ .

(١٨٥) عبد الكريم البهيلي القيرواني المتع في صفة الشعر . ص ٣١ . وعبد الحافظ تصحيح لعنارة حسان « مالشرين به مقول من معد » الى « مايسرنى به مقول من معد » . (١٨٦) أضف الى المصادر الثلاثة المذكورة في الهامشين السابقين : المرد = الكامل - ٣٧٥/٢ ، عبد القاهر الجرجاني = دلائل الإعجاز - تج : محمود محمد شاكر - القاهرة - الخانجي - ص ١٧ ، ابن رشيق : العمدة - تج محمد محيي الدين عبد الحميد - بيروت - دار الجيل - ط ٤ - ١٩٧٢ م - ٣١/١ .

لكن الأمر المتفق عليه هو ما يعنينا في الروايتين ، وهو أيضا ما شاع ذكره في مصادرنا • لقد جعل الرسول لحسان معينين على قول الشعر هما خير من معين أبي سفيان بن الحارث عليه • جعل له جبريل وأبا بكر • الثاني يمدّه بالمعرفة ، والأول يمدّه بالعون والتأييد • ونحن لا نستمد فكرة التأييد ههنا من « المعية » المذكورة في الحديث فحسب ، بل نستمدّها من صريح اللفظ في رواية الأغاني • ففي رواية الأغاني عن عائشة أنها سمعت الرسول يقول لحسان : « ان روح القدس لا يزال يؤيدك ما كافحت عن الله عز وجل وعن رسول الله » (١٨٧) • وهما نمو مصطلح التأييد يظهر صريحا حاملا مفهوما جديدا يختلف عن مفهوم الالتاء • ان جبريل لا يلقي الشعر على حسان • جبريل يؤيده فحسب • وهناك معين آخر عليه هو أبو بكر • المعين البشري في حبيب الرسول بنهم البشرفة الضرورية لحسان لقول الشعر ؛ لأن أبا بكر كان عالما بالانساب ويعرف هئات القرينيين ، ومواطن ضعفهم • فاذا كان الجانب المعرفى من الشعر بسريا حالصا فان جبريل يقع اذن فى الجانب الوجدانى • جبريل ممالك ، وهو روح القدس • والملاك خير خالص كما نعرف من دراستنا للقوى الغيبية • اذا ، جبريل يمثل الدعم الوجدانى للوجدان المرئى • راذ ، أيضا ، فان مفهوم الأبد هو رد الابداع الى وجدان مؤمن ، ورد الوجدان المؤمن الى قوى غيبية تدعمه ونرفد ايمانه بالقوة والنماسك • ويمتاز هذا المفهوم بأمرين : أولهما أنه يثبت للمبدع ارادته ومسئوليته اذ لا يجعل الابداع خضوعا كاملا للقوى الغيبية • وثانيهما أنه يدخل على المفهوم الانهامى فكرة الالتزام • وهو بهذا صيغة ممتازة تفتح الباب أمام التفسير العلمى ، ولا تنحى النهج العلمى جانبا كما يفعل مفهوم الالتاء • وهو أيضا المسئول عما نسميه مدرسة الالتزام فى الشعر العربى المتمثلة فى شعراء المدينة ، وبما يعرف ، بعد ذلك ، بسعر الحركات السباسبية والعقيدبة •

الواقع أننا بهذا المفهوم نجد أنفسنا فى قلب قضية هامة طالما اهتم بها الدارسون • هى علاقة الاسلام بالشعر • لقد درست دائما هذه القضية على نحو نتصور أنه لا يلائم الدراسات النقدية أو الأدبية • درست فكان هم الدارسين اثبات أن الاسلام راض عن الشعر ، أو هو لا يتعارض معه • واذا شئنا الدقة فى القول فلنقل ان هم الدارسين هو اثبات أن الشعر حلال فى الاسلام • لا يتصور أحد من الدارسين أن هذه الفكرة ليست موضوع الدرس الأدبى ، انما هى موضوع الدرس الفقهى • والبحث الأدبى ليس مجالا للفتوى الدينية • انه مجال خالص لموضوعه • وبدا

من أن نسأل : ما الموقف الفقهي الاسلامي من الشعر ؟ فان علينا أن نسأل :
ما المفهوم الجديد للابداع الفني الذي جلبه الاسلام ؟ وكيف أسس عليه
المسلمون مفاهيمهم الفرعية لكل فن من الفنون ؟ ان الأمر ليس استبدال
سؤال بسؤال ، اما جوهر العلم هو نخير السؤال وحسن صوغه ، أو كما
قال علي رضي الله عنه - العلم قفل مفتاحه السؤال (١٨٩) .

والنماذج على النهج الذي نستنكره كثيرة (١٩٠) . ولكن لنقف عند
بعضها . يقول أحد الباحثين : « ان القرآن لم يحارب الشعر لذاته ...
وانما حارب المبهج الذي سار عليه الشعر والشعراء ، منهج الأهواء
والانفعالات التي لا ضابط لها ، ومنهج الأحلام الموهمة التي تتسغل
أصحابها عن تحقيقها » (١٩١) .

ان الأمر ، اذا ، أمر حرب موهومة تريد أن نصرف شبحها عن
الغفول . مع أن هذا مقصد نبيل لكنه بلا شك ليس موضوع البحث
النقدي . انما موضوع البحث النقدي هو تأمل ذلك الصراع المنهجي المشار
اليه . انه الأجدد بنوفاً لجهودنا للتفرغ له . وهو ، من بعض الوجوه ،
صورة لصراع أعمق ، لم يكشف عنه ، بين مفهومين مختلفين للابداع الفني ،
وان كانا ينبعان من أرض واحدة . الابداع مردود الى قوى غيبية . لكن
هذه القوى طائفة تسمى الانسان - بمصطلح الفلسفة - وتجعله أداة
لها ، عند أصحاب الالتقاء . وهذه القوى خبرة تحزنم الانسان في الجانب
الأخر . القوى الأولى نفتن المبدع ، وتنطفه بما تريد ، والقوى الثانية
تعينه على ما يريد ما دامت ارادته خيرا ، وهي في هذا تدعم ايمانه فحسب .
هذه القوى الثانية : الملائكة صارت أمرا مألوفاً في عالم المؤمنين ، ياتقون
بها في عالم من الاخوة (١٩٢) . ولبس هذا السبب بين المؤمنين والملائكة

(١٨٩) انظر ابن المعتز : كتاب البدع - بح . كراشكوفسكى - العراف - مكتبة
المتنبي ببغداد - ط ٢ - ١٩٧٩ م - ص ٥ .

(١٩٠) انظر مثلاً الفصل الذي عقده د. عبد الراروق حمده في كتابه : سباطين
الشعراء - بعنوان : العصر الديني والشعر - ص ١٥٠ - ١٤٨ . وانظر : د. صلاح الدين
محمد عند التواب : موقف الاسلام من الشعر - القاهرة - ط ١ - ١٩٨٢ م . وللأسف
فان عند القاهر في الدلائل قد سلك نفس المسلك ، وربما كانت ممارسته للفقه السني
عدوا له . انظر الدلائل - ص ١٢ - ٢٨ وهو أوفى دفاع عن الشعر في تراثنا القديم ،
برغم أنه مكتوب بلغة فقهية لا نقدية .

(١٩١) (العاني) د. سامي مكي : الاسلام والشعر - الكويت - عالم المعرفة - يونيو
١٩٨٢ م - ص ٤٢ .

(١٩٢) انظر ما كتبه المبرد في الكامل عنهم سبب بينهم وبين الملائكة من الممانعة
٣٧٥/٢ ، ٣٧٦ .

سوى صورة من الدعم الوجداني أو الروحي الذي تقدمه للمؤمنين . لكن هذا كله يخنفي عن العيون في ظل عنايتنا بفكرة الحلال والحرام . ان الأمر في حقيقته محسوم . الشعر استمر في حياة الرسول . هذا وحده كاف لاغلاق الببح في حبلته . ومراجعة واحدة لما كتبه عقل ذكي كعبد الفاهر الجرجاني في دلائل الاعجاز كافية بأن نقنعا بغلق هذا المبحث وتوجيه عنايتنا النقدية نحو درس المفهوم الجديد للابداع الفني . فاذا فعلنا هذا كنقاد وضعنا أقدامنا على الطريق الصحيح .

لقد وردت لفظة الشعر في القرآن الكريم في ستة مواضع (١٩٣) ، في خمسة منها كانت الغاية صرف الذهن عن تصور أن الرسول شاعر . وفي الموضع السادس نجد مفهوما جديدا للابداع الفني حيث يقول سبحانه وتعالى في سورة الشعراء :

« هل أنبئكم على من تنزل الشياطين ، تنزل على كل أفكاذ
أثيم . يلقون السمع وأكثرهم كاذبون . والشعراء يتبعهم
الغافلون . ألم تر أنهم في كل واد يهيمون . وأنهم يقولون ما لا
يعلمون . الا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا
وانتصروا من بعد ما ظلموا وسيعلم الذين ظلموا أي منقلب
يقلبسون » (١٩٤) .

هذه الآيات البينات قد عرضت كثيرا للنجزة ، فالدارسون يبدؤون النظر عادة من لفظة الشعراء ، ويهملون لفظة الشياطين قبلها . والمفسرون مشغولون بتأكيد أن الآيات رد على الكافرين فيما يزعمون من أن محمدا يأتيه بالفرآن الشياطين . لكن أحدا لم يلاحظ أن خصوبة الدلالة في الآيات يمكن أن تفود الببح وجهه أخرى . ههنا نجد فكرة الشيطان الذي أيم بكن الجاهلون يستنكفون أن يعلوا صلهم به تكسب دلالة الذم . هذا الذم يتجاوز عل انكار للمفهوم القديم الذي سمي به مفهوم الالتقاء . ومن الجدير بالملاحظة أن الآيات قد صرحت بلفظ الالتقاء : « ياتمون السمع » . وكف ندبهم في هذا السياق استثناء المؤمنين العاملين الذاكرين المنصهرين الا أن يكون تحريرا لهم من المفهوم القديم الى المفهوم الجديد ؟ ان الآيات ثرية بالدلالات ، لكن دلالتها على المفهوم الجديد للابداع الفني قد طال اهمالها . ومن الغريب أن من الباحثين من يستخدم الآيات في الدلالة على معنى غريب عنها . يستخدم للدلالة على أنه « لس من اللازم أن تكون

(١٩٣) الأنساء - ٥ ، س - ٦٩ ، الصافات - ٣٦ ، الطور - ٣٠ ، الحاقة - ٤١ ،

الشعراء - ٢٤ .

(١٩٤) الشعراء - آية ٢٢١ - ٢٢٧ .

التجربة الشعرية واقعية ، وليس من واجب الشاعر أن يكون صادقا « (١٩٥) هذا التوظيف للآية في استمداد دلالات عامة ينطوي على سوء فهم هائل لها . اننا لا نستطيع أن نهمل ما فيها من قدح للمفهوم القديم ونأسيس للمفهوم الملزم الجديد .

وهناك من يعرض القضية عرضا آخر ينتهى فيه الى « أن القرآن في موقفه الصحيح من الشعر لم يعرض لهذا الفن من حيث هو فن خالص ، ولكنه عرض له بوصفه سلاحا كانت تستغله فئة ظالمة للتشكيك في نبوة الرسول - صلى الله عليه وسلم - والغرض من قيمة القرآن » (١٩٦) . شبيهة بهذا ما يذهب اليه البعض من أن القسبة « فيما يسأل السعراء من المعاني والأعراض وليس في السعر ذاته : لأنه سلاح ذو حدين » (١٩٧) هذا الرأي مردود الى الموقف التقليدي للدارسين من فسيه الاسلام والشعر ، الذي يسأل السعر كما يتناوله الفقهاء ، لا كما ينبغي أن نتناوله في دراسة عميقة . فاذا التزمنا بوجهة نظر المنكح الأدبي فسوف نجعل حولا كبيرا تدل على فكره المساس عن الثوب الدينية الموحمة للشعراء . ائند هذا التحول لترك آثاره العميقة في بنى النند الأدبي كله . لئند حافظ المفهوم الجديد على أسطورة الطرة اكنا دماغها على نحو جديد لا يتعارض مع ، ولا يحجب عنا ، النظرية العادنة التي لا تخرج الى ما في الغيب . وفكرة التأييد بهذا تمتد بآثارها لتتدور فكرة التوفيق بين الدين والفلسفة في اطار جهود الفلاسفة العرب . هذه الآثار الصيقة تدعونا الى التأكيد الدائم على أهمية مفهوم التأييد داخل بنى المفهوم الأولى للابداع الفنى . لقد خرج من مفهوم الالتقاء مفهوم « ثان » يصارعه ويناقضه . لكن هذا الجدل لا يقضى فيه الثانى على الأول ، بل هو يعلقه بحجب يعاود الظهور اذا اقتضت الحاجة . وحين نجد بعد الاسلام من يرجع الى ترديد مفهوم الالتقاء فلا مفر لنا من أن نعمل على كشف الحاجة الداعية الى هذه الرجعة (*) .

٣ . مفهوم الكشمسفة : -

بقول الشريف على بن محمد الجرجاني في كتاب التعريفات :

- (١٩٥) (طه) د . هند حسن : النظرية الفددة عند العرب - العراق - ١٩٨١ م - ص ١٩١ . ولقد عست بدراسة ما أسمته « بالباعث الدينى » وسمل عدما في القرآن والحديث والمذاهب الدينية وملاحظات الصحابة . ومع جوده هذا الوحه الا أنها لم تفهم هذا الباعث بوصفه وعيا حديدا بطبيعة الابداع الفنى . انظر كتابها ص ٥٦ - ٧٩ .
- (١٩٦) (عبد الرحمن) د . ابراهيم . فضايا الشعر فى النند العربى - القاهرة - مكتبة الشباب - ١٩٧٧ م - ٢٨٦/١ ، ٢٨٧ .
- (١٩٧) د . سامى مكى العانى : الاسلام والشعر - ص ٤٥ .
- (*) لذلك موضعه الذى سوف نأتى فى الدراسة .

« الإلهام : ما يلقي في الروع بطريق الفيض ، وقيل الإلهام ما وقع في القلب من علم ، وهو يسعى الى العمل من غير استدلال بالآية ، ولا نظير في حجة ، وهو ليس بحجة عند العلماء إلا عند الصوفيين ، ولتفرق بينه وبين الاعلام أن الإلهام أخص من الاعلام ؛ لأنه قد يكون بطريق الكسب ، وقد يكون بطريق التنبيه » (١٩٨) •

واضح تماما أن الجرجاني يتحدث عن مفهوم للإلهام يختلف عن مفهومى العلماء والتأييد معا • انه - كما هو واضح من النص - الإلهام الصوفى ، الهام الصنى • والفيض يضعنا فى علاقته مباشرة مع الله ؛ لأنه هو « التجاى الحسى الذاتى الموجب لوجود الأشياء واستعداداتها فى الحضرة العلمية ، ثم العينية » (١٩٩) هذا يتضح اذا بسطنا المصطلح الصوفى وقتلنا الله فشن من الهام عن الله سبحانه لتصوره فى العالم ، وحضور الذات الصونية أمامه • وكما يتضح من نص الجرجاني فى الإلهام فهو طريق للعلم بغير النمل أو العقل ، حيث لا آية ، ولا حجة • وهو طريق فردى لأنه ليس اعلافا ، بل هو الهام ناسئ عن جهن بئذله الذات • ولننح كلمة الجهن ونضع محلها كلمة مجاهدة ، ومرادفها الصوفية مثل الرياضة ، والسياسة • والمجاهدة مجاهدة للنفس • اذا نحن أمام طريق ينكفى فيه الذات عابى نفسها • يتم هذا الانكفاء بالارادة الحرة المصرة النى تقسو على الذات لكى ترتقى من حال الى حال ، ومن مقام الى مقام ، وتصل مع انتقالاتها الى المعارف الالهامية • الذات ترتقى فتتكشف المعارف ، ولهذا نسميه مفهوم الكشف • يبدأ بأعمال للارادة يكون فيه الله عونا « وتأييدا » لايمان الارادة مما يشجعها على المضى فى طريق المجاهدة • فاذا بلغت حضرة السلم كان عاها « النلقى » فحسب • تبدأ بالتأييد وتنتهى باللقاء • هكذا يخرج مفهوم الكشف من قلب مفهومى اللقاء والتأييد كمركب جديد منهما •

ما علاقته هذا كله بالنقد الأدبى ؟ العلاقة واضحة وجلية ، لكننا لن نتفيلها الا اذا وافقنا على وجود تيار مميز فى النقد الأدبى أسماه الدكتور محمد غنيمى هلال « النقد الصوفى » (٢٠٠) ولنلق على الفكرة لمحة ضوء •

(١٩٨) الجرجاني : التعريفات - ص ٣٤ •

(١٩٩) نفسه ص ١٦٩ •

(٢٠٠) (هلال) د • محمد غنيمى : النقد الأدبى الحديث - القاهرة - دار نهضة مصر - بدون تاريخ - هامش ٤ ص ٣٤ • ونحن نأخذ هذه الاشارة الهامشية مأخذ الجد وقد صرح بها فى المتن ص ٦٣٢ •

قلنا ان الذات حين تلبح حضرة العلم تتلقى ، أو تعطى فتفبس . لكن هذا العلم المدهش لا يترجم الى ألفاظ صريحة ؛ لأن اللغة نصبق عنه . لذا يترجم الى « رموز » . ولأن الحضرة ليست حضرة علم فحسب ، بل حضرة جمال أيضا ، فان الرمز يكون « جماليا » بدوره ، أى يكون فنا . وفوق هذه الفكرة ينأسس ما نسميه مع المرحوم الدكتور محمد غنيمى هلال « النقد الصوفي » . ومن الطبيعي أن يقوم النقد الصوفي باعادة تفسير آى القرآن ، أو بعضها ، أو بعض عيون الشعر ، ليجعل منها رموزا فنية تنسج الى دلالات خارج قدرة الوسائل المعرفية المتاحة حينئذ للناس : العقل والنقل . ولأن الحقيقة التى يبلغها ليست عقلية ولا نقلية ، فهى اذا ، قلبية كما أشار الجرجاني فى نضه . انها معرفة قلبية تسمى الذوق . ومفهوم الفن كله يتأسس فوق فكرة الذوق هذه ولنلمس هذه الفكرة فى نظرية الروح عند الصوفية .

الروح عندهم على خمس مراتب : الحساس ، الخيالى ، العقلى ، الفكرى ، الروح القدس النبوى الذى يختص به الأنبياء وبعض الأولياء ، وفيه نلجى المعارف الربانية . فلا يبعد اذا أن يكون وراء العقل طور آخر يظهر فيه من العجائب ما لا يطهر للعقل . يقول الغزالي : —

« وان أردت مثالا مما نشاهده من جملة خواص بعض البشر فانظر الى ذوق الشاعر كيف يختص به قوم من الناس وهو نوع احساس وإدراك ، ويحترم عنه بعضهم حتى لا تتميز عندهم الألحان الموزونة من المزخفة . وانظر كيف عظمت قوة الذوق فى طائفة حتى استخرجوا بها الموسيقى والأغاني والأوتار وصنوف الدساتينات التى منها المحزن ومنها المطرب ومنها النوم ومنها المضحك ومنها المجنن ومنها القاتل ، ومنها الموجب للنفس . وانما تقوى هذه الآثار فحين له أصل الذوق . وأما العامل عن خاصية الذوق فيشارك فى سماع الصوت وتضعف فيه هذه الآثار ، وهو يتعجب من صاحب الوجد والغشى . ولو اجتمع العقلاء كلهم من أرباب الذوق على تفهيمه معنى الذوق لم يقدروا عليه . فهذا مثال فى أمر خسيس لكنه قريب الى فهمك . فقس به الذوق الخاص النبوى واجتهد أن تصير من أهل الذوق بشئ من ذلك الروح : فان للأولياء منه حظا وافرا » (٢٠١) .

(٢٠١) (الغزالي) أبو حامد . مشكاة الأنوار — بح . د . أبو العلاء عفيفى — القاهرة —
الدار القومية للطباعة والنشر — ١٩٦٤ م — ص ٧٨ .

واضح ، اذا ، أن الابداع الفنى ذوق مقيس على الذوق النبوى •
ذلك القياس ظاهر • صحيح أن الابداع الفنى نوع احساس وادراك ، وهذا
ما يجعله أمرا خسيسا ، لكنه يصدر فى الأصل عن ذوق وهو ما يجعله
فادرا على أن يصير رموزا دالة على الذوق النبوى الذى لا يحده العقل •

ومع أن الغزالى يشير الى فنين : الشعر والموسيقى ، فإن أهل الذوق
لم يعملوا على اخراج نظريتهم النقدية الا فى اطار الشعر • لم نجد فى
مصادرنا اشارة الى أنهم قد مارسوا فكرتهم النقدية فى فن الموسيقى ، لو
فعاوا لأنوا - بلا شك - بنجربة موسيقيّة منفردة فى تاريخ الفنون •

على أية حال فإن الغزالى يعرف الالهام فى موضع ثان فيقول انه
« نبيه النفس الكلية للنفس الجزئية الانسانية على قدر صفائها وقبولها
وفوه استعدادها » (٢٠٢) • وهذا هو العلم الذى « يحصل لا بطريق
الاكتساب وحيلة الدليل » (٢٠٣) وفكرة الصفاء ههنا تعود بنا الى الروح
القدس النبوى الذى يختص به الانبياء وبعض الأولياء والذى يتصف
بالصفاء • ولنقل صراحة ان مفهوم الالهام عند الصوفية يتأسس على
فكرة النبوة • ولنقرأ ابن عربى :

« ... فان أورد الملك على النبى عليه السلام بحكم أو بعلم
مخبرى وان كان الكل من قبيل الخير ، ولقى تلك الصورة
الروح الانساني ، وتلاقى هذا بالاصفاء وذلك باللقاء ، وهما
نوران ، احتد المزاج واشتعل ، وتقوت الحرارة الغريزية
المزاجية فى النورين ، وزادت كميتها فتغير وجه الشخص
لذلك ، وهو المعبر عنه بالحال وهو أشد ما يكون ، وتصعد
الرطوبات البدنية بخارات الى سطح كرة البدن لاستيلاء
الحرارة فيكون من ذلك العرق الذى يطرا على أصحاب هذه
الأحوال للانصفاط الذى يحصل بين الطبائع من التقاء
الروحين ، وبقسوة الهواء الحار الخارج من البدن بالرطوبات
تتمر المسام فلا يتخلله الهواء البارد من خارج •

« فاذا سرى عن النبى وعن صاحب الحال ، وانصرف الملك من
النبى والرقبة الروحانية من الولى ، سكن المزاج وانفشت تلك
الحرارة وانفتحت المسام وقبل الجسم الهواء البارد من خارج

(٢٠٢) الرسالة اللدنية ص ١١٦ نقلا عن (زمزوق) د • محمود حمدى : تمهيد
للفلسفة - القاهرة - الانجلو المصرية - ١٩٧٩ م - ص ١٦٢ •
(٢٠٣) الاحياء ١٣/٣ نقلا عن المصدر السابق ص ١٦٣ •

فتغلغل الجسم فيبرد المزاج فيزيد في كمية البرودة وتستوى على الحرارة وتضعفها ، فذلك هو البرد الذي يجتده صاحب التحال ، ولهذا تأخذ الشعيرة فيزداد عليه الثياب ليستثنى ، ثم بعد ذلك يشعر بما حصل له في تلك البشري ان كان وليا ، أو في الوحي ان كان نبيا ٠٠ ولتلك الحرارة التي توجد عند الالتقاء كأن رسول الله - صلى الله عليه وسلم - يقول عند افتتاح قل صلاة وفي أكثر الأحوال : اللهم اغسلني بالثلج والماء البارد والبرد ، فهذه ثلاثة كلها بوارد لتمام بها حرارة الرحي فانه محرق ، ولولا القوة التي تحصل للقلب من هذا البرد هلك » (٢٠٤) .

مدار هذا النص الطويل كله على قياس حال الصوفي على حال النبي ٠ هذا واضح تماما في النص ٠ اننا نكاد نذكر الأحاديث التي وردت تصف حال الرسول عند تلقى الوحي وصباحته : زملوني زملوني (٢٠٥) ٠ وهناك أمر ثان نريد أن نشير اليه على الخصوص ، وهو ظهور مفهوم الالتقاء والاصفاء في هذا النص ٠ وهو ظهور يرجع الى أن الصنابة - فيما يبدو - قد تصوروا الوحي النبوي من خلال مفهوم الالتقاء لا التأييد ، وجعلوه خاصا بالنبوة ٠ فجاء مفهوم الكشف ليعيده الى فكرة الإلهام ويؤسس عليه مفهومه الأولى للإبداع الفني ٠ « قال الطيبي : لعل نزول القرآن على النبي صلى الله عليه وسلم أن يتلقاه الملك من الله تعالى تلقفا روحانيا ، أو يحفظه من اللوح المحفوظ ، فنزل له الى الرسول ويلقيه عليه ٠ » (٢٠٦) والرسول نفسه قد قال : « ان روح القدس نثت في روعي » (٢٠٧) فاستبقى هذا كله مفهوم الالتقاء حاضرا في الأذهان خاصا بالنبوة ٠ أما عن ادخال « الله » عز وجل كقوة غيبية ملهمة في فكرة الكشف فان الرسول نفسه قد قال ما يمكن أن ترجع اليه فيها حين قال « ان الله مؤيد حسانا ما نافح عن نبيه ٠٠٠٠ » (٢٠٨) .

نحن ، اذا ، أمام مفهوم الكشف مفهومًا كاملاً ناضجا في صياغة صوفية ٠ وان كنا نجد له صياغة أخرى عند الفلاسفة ٠ طريق الفلاسفة ،

-
- (٢٠٤) نعلا عن (نصر) د. عاطف حوده : الخيال : مفهوماته ووظائفه القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط ١ - ١٩٨٤ م - ص ١٠٤ ، ١٠٥ .
- (٢٠٥) راجع الأحاديث التي تصف نزول الوحي في صحيح مسلم - شرح النووي - تج ٠ عبد الله أحمد زينة - م ١ - ص ٣٧٧ - ٣٧٩ .
- (٢٠٦) السيوطي : الاتقان في علوم القرآن - ٤٤/١ .
- (٢٠٧) المراد : الكامل - ٣٧٥/٢ .
- (٢٠٨) المصدر السابق والصفحة ٠

كما يمتلئ ابن سينا ، هو طريق العقل • فى رساله « حى بن يقطان »
 صور ابن سينا القوى العاقلة بأبناء الله والدمع (٢٠٩) • معنى هذا أن
 العقل يستطيع الوصول الى الحقيقة المطلقة - أو العقل الفعال بالمصطلح
 السينوى - معنمدا على منهجه الخاص وحده • هذه النزعة العقلية لا ننكر
 الالهام كظاهرة انسانية ، لكنها سوف نصوغه على نحو عقلى كذلك •
 يقول ابن سينا : -

« وليس أحد من الناس لا نصيب له من أمر الرؤيا ومن حال
 الادراكات التى تكون فى اليقظة ، فإن الخواطر التى تقع دفعة
 فى النفس انما يكون نصيبها اتصالات ما ، لا يشعر بها ولا بما
 يتصل بها قبلها ولا بعدها ، فتنتقل النفس منها الى شئ آخر
 غير ما كان عليه مجراها • وقد يكون ذلك من كل جنس ،
 فيكون من المقولات ، ويكون من الانذارات ، ويكون شعرا ،
 ويكون غير ذلك بنسب الاستعدادات والعادة والتخلق • وهذه
 الخواطر تكون الانبياء ، تعنى للنفس مسابقة فى آتش الأثر ،
 وتكون كالتلويحات المستلبة التى لا تثور فتدرك الا أن تبادر
 اليها النفس بالاضطرار ، ويكون أكثر ما تفعله أن تشغل
 التلويح بنسب غير مناسب لما كان فيه • » (٢١٠) •

واضح أن ما يريده ابن سينا من الرؤيا والخواطر التى تقع دفعة
 فى النفس ، انما هو الالهام • وهو يرد الى « اتصالات ما » • ينطوى
 ذلك على اشارة الى فكرة الغزالي عن تنبيه النفس الكلية للنفس الجزئية ،
 الا أن هذا النص لا يصرح بذلك • المهم أن هذا الالهام لا يقرر ، ولا يتبع
 موضوعا للذاكرة ، الا اذا أخذته النفس بما يسميه « الضبط الفاضل » •
 هذا الضبط الفاضل عمل عقلى تماما • انه يذكرنا بفكرة أفلاطون عن
 الدوكسا الصائبة (الناب الصائب) التى يصير معرفة حقة عندما ننسى
 لاعتل • لكن العقل الذى يريده أفلاطون هو العقل الفلسفى ، أما « الضبط
 الفاضل » فهو ينسب الى النفس العامة ، أو العقل العام ، المتاح لجميع
 الناس •

(٢٠٩) (ابن سينا) : حى بن يقطان - ضمن كتاب حى بن يقطان لابن سينا وابن
 طفيل والسهرورى - تج • أحمد أمين - القاهرة - دار المعارف - ط ٣ - ١٩٦٦ م -
 ص ٤٩ •

(٢١٠) (الروبى) د • ألفت كمال : نظرية الشعر عبد الفلاسفة المسلمين من الكندى
 حى ابن رشد - بيروت - دار السوبر - ط ١ - ١٩٨٣ - ص ٦٤ - نقلا عن النفس
 لابن سينا ص ١٥٥ •

التشعر . وسط هذا كله ، هو الهام أو رؤيا ، تعرضت للضبط .
والطابع الابداعى أو الالهامى المفاجئ يظهر فى نص ابن سينا حيث يشير
الى انتقال النفس الى شئ آخر غير ما كان عليه مجراها . أو حيث يسر الى
مسغلة الخيال بجس غير مناسب لما كان فيه . لكن هذا البزوغ المفاجئ
لا يسفر عن شئ ما لم تظهر فكرة الضبط . هنا يتعد الالهام عند الفلاسفة
عن الهام الصوفية الذى يؤكد على لا معقوله الحقيقة وانفلاتها من الضبط
العقلى .

الآن نأبى ان سأل بعض الأسئلة : **أولها** : ما العارق بين مفهوم
التكشف والالهام الأفلاطونى ؟ الجواب على ذلك قد استوعبنا شعبه الأول
فى انشأتنا الآتفة الى مقارفة المفهوم الفلسفى الاسلامى ، كما هو عند
ابن سينا ، للمفهوم الأفلاطونى . أما المفهوم الصوفى فان الفارق بينه
وبين المفهوم الأفلاطونى واضح . الصوفيون لم يعتمدوا تماما على القول
بوجود عالم للنمل مقارق للعالم المحسوس كما يقول أفلاطون . صحيح أن
الغزالى يقرر أن النور الحق هو الله تعالى ، وأن اسم النور لغبره مجاز
محصى لا حقيقة له (٢١١) . وصحيح أن ذلك يعنى أن العالم الذى نعس
فيه هو عالم المجاز ، وأن عالم العلو هو عالم الحقيقة الأصلية ، وهو عين
ما يراه أفلاطون . لكن الغزالى بهذا يقرر المبدأ الاسرامى ثم ينفصل عن
أفلاطون فيما بعد ذلك . يجب ألا نضيق بالالاحاح على التمييز بين
المعاصم ، فالمعاصم لا تتضح بالاشارة الى المشابهة الغامضة التى تصل
بينها . بل تتضح بإبراز التمايزات الحقة بينها .

والسؤال الثانى : ما علاقة المفهوم الأولى للابداع الفنى بالالهام
الرومانىكى ؟ الجواب على ذلك هو أن الالهام الرومانىكى هو اعمال للعاطفة
فحسب ، اما المفهوم الأولى فهو يهيب فى تكوينه وتلويته بالأسطورة والدين
والنصوف والفلسفة جميعا . صحيح أن الرومانىكيين قد اهابوا بالدين
والنصوف والفلسفة والادب ، لكنهم لم يهبوا بالأسطورة . معهم من هذا
أنهم احتدوا من الاديان موقفا يرفضها فى صورها المعروفة فى الكنائس
ودور العبادة ، وطالبوا بديانة القلب كديانة عادة لجميع الناس (٢١٢) .
ولا بعدو استخدمهم لها ، كما فى فاوست لجوته ، أن يكون اغرابا فى
الخبال ، وتوظيفا أدبيا لفكرة خالبة لا يراد منها أن تؤسس ايمانا
بأسطورة .

(٢١١) الغزالى : مشكاة الأنوار - مصدر سابق - ص ٤١ .

(٢١٢) راجع (هلال) د . محمد عيسى . الرومانىكيه - القاهرة - بهضة مصر -
يدون تاريخ - الفصل الثانى من الباب الثالث ص ١١٥ - ١٢٢ عن الدين عند الرومانىكين .

ان الرومانتيكية تكاد تكون النزعة التي جعلت من العاطفة المقولة الأساسية في تفسير الوجود (٢١٣) لا نجادل كثيرا في أن الرومانتيكية قد أحييت التراث الأفلاطوني ، وفي أنها قد حافظت على كثير من الأفكار والاصطلاحات القديمة داخل بنيتها . لكن ما يستحق كثيرا من الجدل . هو التصور الخاطئ الذي يفترض أن الرومانتيكية لم تتجاوز التراث الأفلاطوني بعد هذا . لقد أحيته وأدخلت عليه ، أو أبرزت فيه ، مفهوم العاطفة فاكتمست ذات الألفاظ القديمة دلالات جديدة في السياق الذي يعاد عرضها فيها . لنضرب مثلا . يتحدث أفلاطون عن المنزل متصورا أن المنزل ، أو الشكل ، أو صورة الأشياء قبل خلقها ، هي أفكار موضوعية مجردة من قبيل الكليات ، لها وجود ذاتي مستقل في عالم المثل . أما كارل جوستاف كاروس ، ومثله سائر الرومانتيكيين ، فانه يرى المثال بوصفه مبدأ الحياة في الموجودات ، وهو أساس نموها وحركتها وتطورها ، وهو ما نعبر عنه بالروح ، ولها وجود مستقل في الطبيعة ، وهي وحدها الحية (٢١٤) . وقد يبدو الفارق ضئيلا ، أو لا فارق هناك ، لكن النظرة المدققة يمكنها أن تلاحظ أن الصياغة الرومانتيكية تعمل على فتح ثغرة لفكرة العاطفة لتصبغ المفاهيم بصبغتها . يؤكد هذا أن فكرة الروح تقود عندهم الى فكرة الحلم ، التي تقود بدورها الى فكرة اللاشعور ، التي يمكن أن نسميها مع المرحوم الدكتور محمد غنيمي هلال ، ما فوق الشعور (٢١٥) الذي هو بدوره الشعور حين يخترق الغيب ويستمد الالهام منه . ان الرومانتيكية تفهم الالهام على أنه تعالى الشعور .

أما في الالهام العربي فان الشعور لا يبرز الا عند المتصوفة . ولقد اهتم المرحوم غنيمي هلال بمعرفة « مواطن التلاقى » بين أدب الرومانتيكيين والأدب الصوفي . وأرجع هذا التلاقى الى عوامل ثلاثة :

أ - تشابه الظروف الاجتماعية .

ب - الاشتراك في الأسس الفلسفية من تقديم العاطفة على العقل .

ج - تأثرهما كليهما بأفلاطون (٢١٦) .

وإذا أهملنا فكرة التلاقى قليلا ، على أهميتها في كل منهج مقارنة ، وتوجهنا الى ملاحظة التمايز بين الأفكار ، فسوف نجد التمايز واضحا في

(٢١٣) من تأكيد الطابع العاطفي للرومانتيكية راجع المصدر السابق - مواضع

متفرقة - منها ص ٥ ، ٢٨ ، ٣٤ ، ١١٧ .

(٢١٤) المصدر السابق ص ٧٤ ، ٧٥ .

(٢١٥) المصدر السابق ص ٩١ .

(٢١٦) نفسه ص ١٩٤ .

الطريق الذى يحقق فيه كلاهما الإلهام من حيث هو نعال للشعور • الطريق الرومانسيكى للإلهام هو طريق الخيال ، أما الطريق العربى فهو طريق المجاهدة والرياضات النفسىة • قد يقال انه فاروق فى الوسيلة لا الغاية ، وانه لهذا غير هام ، لكنه فى الواقع شديد الأهمية • انه يصيغ المفاهيم كلها بصيغته •

ان الفكرة لا تتحدد الا فى سياق • والفكرة الجديدة تلفى فوراً بطلها على جميع الأفكار القديمة فى السياق فتكسبها دلالة جديدة • فى ضوء هذا المبدأ يصبح البحث عن نمايزات المفاهيم بحثاً جاداً عن جده الأفكار •

والسؤال الثالث، الذى يطرحه هو : ماذا عن أفلوطين ؟ الجواب على ذلك هو أن أفلوطين ، قد واصل طريق أفلاطون مدخلاً عليه مبدأ الفيض والشوق : - « فان استقصاء الفحص والنظر يفيد المعرفة الثابتة بأن جميع الفاعلين الكامنين يفعلون بسبب الشوق الطبعى السرمضى ، وأن ذلك الشوق والمطلب أعلاه ثابتة ٠٠٠٠ » (٢١٧) هى عمدة المال : الله •

وينعكس هذا على مفهوم الابداع عند أفلوطين « ٠٠٠ لأنه انما ابداع المبدع الأول الفعل بلا روية وفكر ، بل بنوع آخر من الابداع ، وذلك أنه أبدعه بأنه نور • فمادام ذلك النور مطلاً عليه فانه يبقى ويدوم ولا يفنى • والنور الأول الذى هو أن فقط دائم لم يزل ولا يزال ٠٠ » (٢١٨) الابداع اذا يتم على نحو قمضى « لبس بين ابداعه الشيء واتمامه فرق ولا فصل البتة » (٢١٩) •

وفكرة النور فى صياغتها الأفلاطونية المحدثه ، أو الصوفية ، نجرد المثل الأفلاطونية من طابعها العقلى الموضوعى ، لكنها فى نفس الوقت لا تتساوى مع المفهوم الرومانتيكى الذى أكد على الخيال ، ونظرت اليه الأفلوطينية نظرتها الى « توهم » غير صادق أو جالب للحق • فاذا وقفنا بين أفلوطين والمفهوم الصوفى العربى وجدنا الأول يبرز الفكرة الفلسفية الخاصة بالفيض والشوق والاشراق فحسب ، أما الثانى فان النسق الهائل والمنظم من المجاهدات والرياضات قد ألقت بظلمها على الفكرة فعدت شيئاً كدرجات السلم ينتهى الى المعرفة الذوقية • أما عن المفهوم الفلسفى العربى للإلهام كما رأيناه عند ابن سينا فان المساحة التى حافظ عليها ليقف فيها على أرض واحدة مع أرسطو ، قد ألقت بظلمها على الفكرة وخففت طابعها الاشراقى •

(٢١٧) أفلوطين : أثولوجيا - ضمن كتاب أفلوطين عبد العرب - نج • د • عبد الرحمن بدوى - الكويت - ط ٣ - ١٩٧ م - ص ٤ من الأثولوجيا -

(٢١٨) أثولوجيا - ص ١١٩ •

(٢١٩) راجع المعجم الخامس من أثولوجيا ص ٦٥ - ٧٤ • والبارحة موجوده ص ٥٤ •

تفلسف سيرات الزنار، سمان

شغل الباحثون أنفسهم بالمؤلفات النقدية القديمة ، ولم يولوا الخطاب الأولى عنايتهم ، حتى ان بعضهم يناول « انتاج الشعر » (٢٢٠) دون أن يتنبر الى شياطين الشعراء ، أو الى أى ملامح غيبى ، أية اشارة عابرة . وحين يتعرضون لها بالاهتمام تتناقض توجهاتهم البحثية ، فيلجأ بعضهم الى استخدام معطيات علم النفس التكاملى ليبرهن على أن فكرة الإلهام تقع فى أخطاء علمية ضخمة (٢٢١) ، بينما يرى البعض - فى الطاسرف المابل - أن الشعراء القدماء كانوا مؤلفين فى دعواهم أن لهم شياطين . اداام الشعر تحليلقا بالخيال (٢٢٢) . والكثرة الكاثرة من الباحثين تكتفى فى معالجة هذه الفكرة بالتعليق الموجز الخاطف ، الذى قد يتوسل فيه الباحث بفهم ظاهراتى غامض لفكرة الإلهام ، (٢٢٣) أو بفهم اجتماعى مادى ، (٢٢٤) أو بفكرة فيكو عن تطور الفكر الانسانى من الآلهة الى الأبطال الى الانسان ، (٢٢٥) أو بفكرة تأثر الشعر باتصاله بالسحر ، (٢٢٦) أو بفكرة الإلهام كما هى عند الغربيين يسقطها اسقاطا على الفكرة

-
- (٢٢٠) د. أحمد أحمد بدوى : أسس النقد الأدبى عند العرب - دار نهضة مصر - ١٩٧٧ م - ص ٤٩ .
 (٢٢١) د. على عبد المطلبى : محاضرات فى مشكلة الابداع الفنى : رؤية جديدة - الاسكندرية - دار المعرفة الجامعية - ١٩٨٤ م - ص ١٥٣ - ١٦٥ ، ٢٢٢ وما بعدها .
 وقارن بسوييف : الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة - ص ١٩٠ - ١٩٩ ليظهر تأثره خطى سوييف فى علم النفس الكامل وفى معالجة مشكلة الإلهام .
 (٢٢٢) د. أحمد الحولى : شياطين الشعراء - مقال بمجلة مجمع اللغة العربية - ح ٣٩ - ١٩٧٧ م - ص ٢٦ .
 (٢٢٣) د. زكريا ابراهيم : مشكلة الفن - ص ١٤٦ .
 (٢٢٤) د. أحمد كمال زكى : دراسات فى النقد الأدبى - القاهرة - ص ١ - ١٩٨٠ م .
 ص ١٢٠ .
 (٢٢٥) د. محمد مندور : فن الشعر - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٥ م - ص ٥٢ .
 (٢٢٦) د. زغلول سلام : النقد الأدبى الحديث - الاسكندرية - ١٩٨١ م - ص ٦١ .
 د. محمد طاهر درويش : فى النقد الأدبى عند العرب - القاهرة - مكتبة الشهاب - بدون تاريخ - ص ٢٥٢ .

العربية (٢٢٧) ، أو بفكرة نفسية هي اللاشعور (٢٢٨) . وهذه التعليقات الخاطئة لا تغطي الفكرة حقها من الاهتمام ، ونطمس فيها تمايزات المفاهيم المختلفة ، مع وقوعها في عيب الاستقاط واضحا .

وبعض الباحثين يصورون - منابئين في ذلك جرونيباوم - أن القول برد مصدر الشعر إلى قوى خارجية قد اختفى بعد الإسلام لاستخدامه بأسباب عقائدية (٢٢٩) . هذه الفكرة غير صحيحة نناقض ما نلمسه من استمرار القول بفكرة شياطين الشعراء بعد الإسلام ، وامتداد الفكرة ونسبها في مسارب فلسفية وصفوية . والواقع أن الشعراء الذين ننسب إليهم مصادرها قوى غيبية يبلغون خمسة عشر شاعرا ، منهم عشرة أسلافهم لم يشهدوا شيئا من الجاهلية . ومن الطريف أن نقابل هذه النظرية بنظرية أخرى ذهب فيها الدكتور طه حسين إلى أن القول بالجن الموحية منحول كله في الإسلام لأغراض تتعلق بخدمة الدين ، وإرضاء حاجات العامة الذين يريدون المعجزة في كل شيء (٢٣٠) . ويبدو - عند طه حسين - أن القصص والرواة قرأوا سورة « الجن » فطفقوا ينطقون بالجن بضروب من الشعر والسجع تصديقا أو تحقيقا لما وجدوه في السورة . ولأغراض سياسية أنطقوا الجن شعرا يعترفون فيه بأنهم قتلة سعد بن معاذ ، وينحلونهم شعرا آخر في رثاء عمر . وبلغ بهم الاقتناع أن يسخروا من الناس حين يضربون بعض هذا الشعر إلى التماخ بن ضرار (٢٣١) . وعلى جودة هذا الرأي فإنه يتعارض مع المبدأ الذي أخذ به الدكتور طه حسين نفسه ، والذي يقضى بأن القرآن مرآة الحياة الجاهلية ، وعليه فإن ما جاءت به سورة الجن حاسم في أن ظاهرة شياطين الشعراء ذات أصول جاهلية ، خاصة إذا أضفنا إليها سورة « الشعراء » .

صورة النقد في الخطاب الأولى القديم صورة مهتزة إذا طلبناها من الباحثين المحدثين . ولم تختص بدراسة واحدة أو واحدة توصلت

-
- (٢٢٧) د . محمود الحسيني المرسى : مفهوم الشعر في النقد العربي - حتى نهاية القرن الخامس الهجري - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨٣ م - ص ١٢٤ .
- (٢٢٨) يوسف مراد والمذهب الكامل - ص ٢٨٥ ، دينة ويلك وأوستن واين : نظرية الأدب - ت . د . محيي الدين صبحي - القاهرة - ص ١٠١ - ١٠٢ .
- (٢٢٩) د . زغلول سلام : النقد الأدبي الحديث - ص ٦٣ ، د . عبد الفتاح عثمان : نظرية الشعر في النقد العربي - ص ٥٦ ، جرونيباوم : دراسات في الأدب العربي - ت . احسان عباس وآخرين - بيروت - مكتبة الحياة - ص ٤٤ .
- (٢٣٠) د . طه حسين : في الأدب الجاهلي - القاهرة - دار المعارف - ط ١٢ - ص ١٣٤ .
- (٢٣١) المصدر السابق - ص ١٣٥ ، ٢٠٩ حيث يتشكك في هيبدي شيطان عبيد ، وفي عبيد نفسه .

بالمناهج النفسية ، وهي دراسة الدكتور عبد الرزاق حميدة . هذه الدراسة على أهميتها لم تمتلك المنهج الفعال ، فهي تصول على ثنائية الفطرة . والاكتساب (٢٣٢) ، ولا يغير في الأمر شيئا أن يعبر عن نفس الثنائية بالفاظ محدثة مثل الشعور واللاشعور (٢٣٣) ، أو مثل الدوافع (الغرائز) والميول الفطرية العامة (والاستعدادات) (الاكتساب) (٢٣٤) . ولم يفلح في أن يطرح فهما جديدا للفطرة بما استقاه عن التحليليين : فرويد ويونج وادلر ، خاصا بالغريزة ، أو بإيراده قائمة ماكدوجال للغرائز . وهي قائمة طويلة ان لم تعالج بحذر تشجع على افتراض غريزة جديدة وراء كل ظاهرة جديدة . ولم تستطع الدراسة أن تضيف كثيرا ، بل ظلت تدور في مدار دراسة حامد عبد القادر عن « علم النفس الأدبي » . وإذا قسمنا ثنائية الفطرة / الاكتساب على ثنائية الطبع / الصنعة ، في الخطاب القديم ، نكتشف أن الأساس النظري للدراسة مازال - منهجيا - بدور في فلك المنهج القديم بغير اضافة . وبالتالي فان الدراسة لم تستطع في مقام التطبيق أن تكشف جوانب الظاهرة ، فأغراض الشعر الأموى في ضوء علم النفس هي الدوافع الطبيعية (الغرائز) (٢٣٥) والكهانة ميل غريزي لمعرفة المستقبل والغيب (٢٣٦) وشياطين الشعراء تعبير عن مميزات الشعر التي تهول القدماء (٢٣٧) . هذا تفسير غريزي ، بل انه في تفسير القول بشياطين الشعراء يضع تفسيراً قريباً لا حاجة الى منهج نفسى للتوصل اليه . ومن هنا فاننا مضطرون الى اعادة بناء تصوراتنا لهذا الضرب من الخطاب الأسطوري ، باحثين لأجل هذا عن التفسيرات الممكنة .

أما عن التجريبيين فيرى منهم جون ديوى أن الطقوس الدينية وسائل مباشرة لرفع قيمة الخبرة الانسانية (٢٣٨) . كذلك يرى أصحاب المنهج الوظيفي مثل مالينوفسكى وظيفية الدين في تثبيت السلوك الاجتماعي المتعارف عليه ، ووظيفة السحر معاونة الانسان على اجتياز المواقف الخطيرة (٢٣٩) .

-
- (٢٣٢) د . حميدة : شياطين الشعراء - ص ١١ - ١٨ .
(٢٣٣) المصدر السابق - ص ٢٢ وما بعدها ، ٢٥ وما بعدها .
(٢٣٤) نفسه - ص ١٢ .
(٢٣٥) نفسه ص ١٨٢ - ١٨٥ .
(٢٣٦) نفسه ص ٧٢ .
(٢٣٧) نفسه ص ٨٥ ، ٨٦ والنظر في نفس الفكرة د . عبد المنعم اسماعيل : نظرية الادب ومناهج البحث الأدبي - القاهرة - ١٩٧٧ م - ١٣٦/١ .
(٢٣٨) ديوى : الفن خبرة - ص ٥٣ .
(٢٣٩) د . نبيلة إبراهيم : الدراسات الشعبية - ص ١٩١ .

أما التحليليون فيرى منهم يونج الأسطورة رجوعا الى الأنماط الاولى الموروثة في اللاشعور الجمعي . أما فرويد فيرجع في تفسير التابو الى فكرة الازدواجية العاطفية التي تروغ الى الأساس الجنسي في العصاب القهري (٢٤٠) . كما يرى في الأرواح والجنان اسقاطات للاندفاعات الانسانية (٢٤١) .

هذه الجوانب المحدودة من الظاهرة من الممكن توسيعها وتعميقها بالرجوع الى علاقة الانسان بالعالم كأساس للتفسير . في هذا الصدد نشير الى نظرية ارنست فيشر وجارودي في الفن والسحر . وخلاصتها أن الفن « أداة سحرية للسيطرة على دنيا واقعية لكنها لاتزال مجهولة » (٢٤٢) . والفن والسحر مرتبطان بالعمل ، فالانسان يواحه الطبيعة بالعمل الذي يتوقف على اكتشاف الأدوات ، ويحاول بالسحر أن يخدعها « دون حاجة الى الجهد الذي يتطلبه العمل » (٢٤٣) . والفن مرتبط في كل مرحلة بالعمل والأسطورة ، حيث العمل هو القدرات الحقيقية للانسان . والأسطورة هي التعبير الملموس والمجسد عن وعيه (٢٤٤) . أو لنقل مع حارودي : « ان خلق الأسطورة عمل انساني أصيل ، هدفه تجاوز الطبيعة والتكتيكات العرضية التي تسيطر بها على الطبيعة . ومهمة الفن الأصابع هي خلق الأسطورة » (٢٤٥) . الأسطورة بهذا شيء أكبر من محاولة تفسير الظاهرة الحسنية للطبيعة . كما ترى السيكلوجية التقليدية عند تايلور وفريزر (٢٤٦) . وهي - كما يقول الوجوديون - محاولة أولى يتلمس فيها الانسان الطريق نحو العنود على هوية Identity (٢٤٧) .

ومن المفسد أن نقابل بين منهج كاسير في دراسة الأسطورة ومنهج لبير شتراوس . يرى كاسير أن هناك أنماطا مختلفة للتفكير . هناك التفكير المنطقي discursive الذي ينتقل من المقدمة الى النتيجة . وهناك التفكير الديني الأسطوري الحدسي المباشر (٢٤٨) . أما شتراوس فيؤمن بوحدة العقل البشري لذا يرى في الأسطورة تفكيرا منظفيا على

(٢٤٠) فرويد : الطوطم والتابو - ص ٥٨ .

(٢٤١) المصدر السابق ص ١١٥ .

(٢٤٢) ارنست فيشر : ضرورة الفن - ب . أسعد حليم - الهيئة المصرية العامة للكتاب

- ١١٨٦ م - ص ١٦ .

(٢٤٣) المصدر السابق - ص ٤٤ .

(٢٤٤) جارودي . واقعية بلا ضفاف - ص ٢٣١ .

(٢٤٥) المصدر السابق ص ٤٧ .

(٢٤٦) هريوت ريد : الفن والمجتمع - ص ٤٧ - ٤٨ .

(٢٤٧) ماكورى : الوجودية - ص ٤٥ .

Ernst Cassirer, Language & Myth trans by, Susanne K. (٢٤٨)
Langer, New York, Dover Publications Inc. 1953, p. 32.

مستوى المحسوس في لغة رمزية تمثل نظاما متسقا من المتقابلات ، فيه ضرب من الموضوعية (٢٤٩) . ويرى شتراوس - في نفس الوقت - أن هذا النمط الواحد للعقل أو المعرفة يعمل وفقا لقواعد تحول مختلفة في حالات المنطق والأسطورة (٢٥٠) . ومن هنا نستطيع أن ننتفع بالمنهجين في منهج أسمل يرى في الأسطورة خطابا متبادلا بين الانسان والعالم له بمبته وأنماطه المعرفية ، وآلياته ، ومفاهيمه ، وبدائله .

ويرى كاسيرر أن أنماط التفكير نفى بنا الى أشكال رمزية ، يعمل العقل من خلالها ، وبفضل نيابتها . فالأسطورة ، والفن ، واللغة ، والعلم ، رموز . بمعنى أنها قوى forces يسمح كل منها ، ويوجه عالمه الخاص . والأشكال الرمزية ليست محاكيات للطبيعة ، بل أعضاء organs الواقع ؛ لأنه بفضل نيابتها agency عنه ، يصبح كل ما هو واقعي موضوعا للدراك العقلي ، ومرثيا (٢٥١) . وطبقا لأوسنر فان التفكير الديني قد مر بثلاث مراحل : أولاها مرحلة الآلهة اللعظمية حين يتخيل البدائي الغارق في انفعالاته أن السوء الذي يواجهه اله يزول بزوال لحظة المواجهة . وثانيتهما مرحلة الآلهة الخاصة حين يتكرر الظهور فيحظى الاله بالاستقرار . وثالثتهما مرحلة الآلهة العامة حين يكتسب الوجود الأسطوري المستمر للشكل الرمزي طابع الثبات والتحدد فيرتفع الى مستوى « المطلق » و « المستقل » (٢٥٢) .

ولما كان الشعر هو اللغة الأم للانسانية (٢٥٣) ، فان الفن هو الشكل الرمزي الأول الذي نشأت عنه جميع الأشكال الرمزية الأخرى ، الا أن اللغة سوف تتول عنه النياية عن جميع الأشكال في حياة العقل . واللغة تؤدي هذه السبابة عن دأربق المساهمين النثرية ، التي يضحي بالخصوبة والامتلاء المعروفين عن الخبرة المباشرة . ومن ثم يأتي الفن من جديد ليعيد للغة القوة المبدعة الأصلية للكلمة ، ويجدها في نوع من التناسخ الدائم palingensis ، أو من إعادة الخلق regeneration (٢٥٤) .

فلاسطورة - استخلاصا من هذا كله - خطاب ابداعي يمارس الانسان من خلاله علاقاته المعقدة بالعالم ، بالطبيعة ، بالعمل ، بوعمه الخاص .

(٢٤٩) د. زكريا ابراهيم : مشكلة النبتة - ص ٨٨ ، د. فؤاد زكريا : الجنود الفلسفة للنائية - ص ٢٠ .

(٢٥٠) مشكلة النبتة - ص ١٠٣ .

Ibid, p. 3.

(٢٥١) .

(٢٥٢) عرض كاسيرر هذه المراحل في الفصل الثاني من كتابه « اللغة والأسطورة »

Ibid, p. 34-5.

(٢٥٣) .

Ibid, p. 88.

(٢٥٤)

تفسير المفهوم

١ - لقد نشأت الأسطورة العربية ، كما نشأت كل أساطير العالم ، وكما نشأت كل الظواهر الكبرى فى الوجود الانسانى ، كمحاولة لاعادة صياغة العلاقة التى تربط الانسان بالعالم . ولقد تأثرت هذه العلاقة دائما بوعى الانسان بنفسه ، وبوعيه بالطبيعة ، وبوعيه النوعى بقيام المجتمع الانسانى . وكان الوعى دائم التطور مع تطور علاقات الانسان بالعالم المادى حوله .

نشأت الأسطورة فى عالم كان الوجود الانسانى منفصلا عليه تماما قبل أن يبرز له هويته المحددة . كان الانسان جزءا من الطبيعة ، وكان يتصور ، خاصة حين يأكل ، أنها جزء منه . ولعل هذا هو المدخل الذى جعل المواد اللغوية العربية المختلفة التى تدور حول الالهام والادب ، تشير الى الفم . ولعل هذا المدخل ، كان حاضرا ، على نحو ما ، عند الاغريق ، فكلمة *muthos* عند الاغريق ، التى هى أصل كلمة أسطورة *myth* ، كانت تعنى كل شيء منطوق بكلمة من الفم (٢٥٥) .

لقد نشأت الأسطورة فى هذا الضرب من الوجود المختلط ، كلون من ممارسة الوجود فى العالم . ويؤدى قولنا بالعلاقة الأساسية بين الانسان والعالم الى نتيجة غريبة : اننا ، اذا ، مخطئون حين نقول ان الخيال القديم قد رد الظواهر الى قوى غيبية ، فهذه القوى لم تكن غيبية بحال ، بل ان الانسان كان يشعر بحضورها المباشر واضحا جليا ، حتى انه لسننطقها ، ويوجه اليها الخطاب . الا أننا حين نحكم بغيبيتها انما نعلن انحيازنا التام للموقف العلمى المعاصر الذى يقدر فى هذه القوى انتماءها الى ما هو غيب لا يمكن ضبطه . ونحن ، بالاضافة الى هذا ، محقون فى تسميتها بالقوى ، فطبقا لكاسيرو ، ليست هذه الرموز سوى قوى تنتج ، وتوجه ، عالمها الخاص ، طبقا لمنطق خاص بها لا يصح قياسه على المنطق العقلى الذى نستخدمه الآن . وليس هناك سبيل الى الشك فى أن هذه القوة الكامنة فى الأسطورة ، والتى يمكن أن نسميها ، مع ليفى شتراوس ، المنطق

البنائي الخاص بها ، فد عملت على أن تعكس الوضع الانساني بعامة - ومع تطور الوعي الانساني بتطور المجتمعات الانسانية ، اضطر هذا المنطق الخاص الى أن يعكس كذلك في بنيته الأوضاع الاجتماعية الجديدة وينخرط في همومها ؛ لأنه لا يملك أن يعزل عنها ، ولأنه لا يريد لبنية الأسطورة أن تسقط بحجة التخلف عن ملاحقة تطورات الحياة . هذا كله صحيح مقبول بالنسبة للأسطورة العربية ، وبالنسبة لكل أسطورة . ويكفينا في التذليل الآن على صحة مواكبة الأسطورة للوضع الانساني في تطوره الاجتماعي ما نلاحظه من انقسام الجن الى قبائل ، كما أن العرب أنفسهم ينقسمون الى قبائل . وبرز زعماء منهم ، كما أن العرب لهم شيوخ ورؤساء للقبائل . بينما عند اليونان الذين عرفوا في طور من أطوار حضارتهم ما ينسبه المجلس النيابي الذي يدير شئون الأمة ، نجد عندهم البانثيون Pantheon ، أو مجمع الآلهة ، الذي يتجمعون فيه ، وتدور بينهم قصص وأحداث ومناقشات من قبيل ادارة شئون العالم كله . وهناك من السواهد والأدلة الكثير ، لكننا لا نريد أن ننساق وراء الاستدلالات الى مغارب قصية عن موضوعنا الأساسي ، وفيما ذكرناه كفاية .

من هذا المدخل ندلف الى الشعر والفن . لقد نسا الفن من قاب الأسطورة ومن قلب العمل . لا انقسام هناك بين أسطورة وعمل ، فالأسطورة كانت عملا ، والعمل كان لونا من التفكير الاسطوري ، والوجود الانساني كان يتسع لممارسة نشاطات متنوعة ، كان الفن يكمن في محورها ، يكمن في طبيعتها الرمزية . من هنا كان الفول بنسبة الفن الى الجن طبيعيا ، ما دام مصدرهما واحدا . وكانا يستبقيان دائما ذكرى ذلك الوضع الانساني القديم الذي تتنازعه الانفعالات العنيفة ويختلط فيه الانسان بنسيج العالم . ومن هنا كانت الأسطورة تظهر دائما في كل موطن تظهر فيه انفعالات عنيفة تعصف بمخيلة الانسان . فوادى عبقر الذي ينسبون اليه الجن ، هو بلد من أرض اليمن ، به صيارف ، واشتهر بصناعة الوشى ، ثم خرب (٢٥٦) . وعبيدان اسم وادي الحية بناحية اليمن ، يقال فيه حية عظيمة قد منعتة فلا يؤنى ولا يرعى (٢٥٧) ، اي أنه كان أرضا خصيبة . أما وبار ، وأغلب الروايات على أنها أرض باليمن(*) ، فان ياقوتا يذهب الى أن وبار وصحار وجاسم بنو ارم فلما تضخمتم حضارتهم مسخوا نسانسا ، وهو البشر بعين واحدة ونصف رأس ونصف

(٢٥٦) (الحمري) ياقوت : معجم البلدان - بيروت - ١٩٨٤ م - ٧٩/٤ ، ٨٠ .
واللسان - مادة عبقر - ٢٧٨٧/٤ وما بعدها .
(٢٥٧) ياقوت : معجم البلدان - ٨٩/٤ .
(*) يبدو أن العربي قد مزته بعنف تلك الحشرات المندثرة في اليمن وفي شمال الجزيرة في سواح ورم .

وجهه ويده واحدة ورجل واحدة ، والنسلة عندهم كالكلب العظيم ، والجن يسكنون بلادهم يجمعون الانس منها . ويروي ياقوت من الروايات ما يفيد أن الجن كانوا يعفون عمن يدخل هذه الأرض بسبيل الخطأ ، فلا يؤذونه ، ويكتفون برده على سبيله ، وربما يخبرونه بين أن يكون أشعر العرب أو أنسبهم أو أدلهم (٢٥٨) . أما سواج فهو جبل تأوى فيه الجب ، وقيل هو جبل لعنى . وقد اختلفوا فى موضعه ، ومما قيل فى ذلك انه موضع عن طريق الحاج من البصرة بين فاجعة والزجاج (٢٥٩) . وخلاصة القول أن الأماكن التى يسبون اليها الجن كانت جمعا مواضع خصب وحضارة غصفت بها الطبيعة ، وأنسا الوجود المنفتح يؤسس بعاطفته الحادة عالم الجن فيها .

قد يقال ان هذه الأساطير ذات وظيفة تعليلية تفسيرية ، تعلق وتفسر كوارث الطبيعة وأحوالها . هذا صحيح بالنسبة لطائفة من الأساطير . لكن اللجوء الى الأسطورة فى حد ذاته ، إنما هو ممارسة لذلك الوجود الاسطورى فى العالم الذى اخلط فيه الانسان بنسج العالم كله . هذا القول ضرورى لفهم الاسطورة فى حد ذاتها ، قبل أن توظف فى التعليل ، وهو ما نقبله مادامنا قبلنا أن الاسطورة قد واكبت حركة الحياة وهموم الناس ، وطورت بنيتها الخاصة فى هذا السبيل .

ب - من هنا فاننا لا نوافق على السؤال : لماذا نسب العرب فنونهم الى الجن ؟ ان الاسطورة هو أن نسأل : لماذا استبقى العرب نسبه العن الى الجن ؟ لقد كان كل شئ مفهوما عالى نحو أسطورى ، ومع تطور الحياة الانسانية ، وتوالى اكتشافات العقل العربى المتجهة فى طريق المنطق الدقيق الذى يكسبه من حياته المادية ، ومن مساهماته ، وبأفكاره ، سقط مع هذا كله كثير من التفسير الاسطورى . فى الشعر نجد من الجاهليين من يؤكد أن براعته فى قول الشعر إنما هى راجعة الى جهده الخاص فى تنسيق القصيدة وتحكمها ، وهم من يسمون عادة اسما لا يخلو من دلالة ملحوظة هو « عبيد الشعر » . مع هذا فإن نسبة الشعر الى الجن كانت ماثلة فى الأذهان . ألا يدل هذا على ما يتميز به منطق الاسطورة من تماسك وقوة ويكسب بنيتها طابع الجبر ، ويضفى

(٢٥٨) راجع معجم البلدان ٣٥٦/٥ - ٣٥٩ . والمراد بأدلهم أنه أبرع العرب فى العمل كدليل فى الصحراء .
والنظر اللسان - وير - ٤٧٥٣/٦ .

(٢٥٩) معجم البلدان ٢٧١/٣ . وسوف نعاود الاهتمام بهذا الموقع الجغرافى من مناسبة قادمة فى دراستنا .

عليها مقاومة هائلة لكل تفكير غسير أسطوري ؟ أليست المقاومة العنيفة التي أبدتها القريشون لمحمد - عليه الصلاة والسلام - حين أذاع فيهم الرسالة التي بعث بها ، دليلا على مدى قوة المنطق الأسطوري وفعالته ؟ فما هذا المنطق اذا ؟ ولماذا يبدو بدهيا لا يقبل النقض ؟ الإجابة على ذلك سديدة البساطة ، لكنها على بساطتها تبدو بعيدة تماما عن الأذهان . ان منطق الاسطورة هو منطق المعاينة . الشاعر العربي حين يرمي أن الجن نالقي عليه السبع ، لا « يزعم » شيئا على سجل الهزيمة والكذب ، أو الخيال الخادع . انه يعاين الجن ، يراهم ، يسمعهم ، يغيرون حواسه . يتخلع قلبه ، يخرجون منه لمواجهته . من هنا يستمد قوته وبدهيته . انهم لا يدافعون عن اللات والعزى ومناة لأنها آلهة موروثة . انما هي حجة جدال تخفي السبب الحقيقي . انهم يعاينون هذه الآلهة . ليس القول بالجن الموحية هو عمل اللاشعور ، انما أمام الشعور نفسه بكل عنفه ووضوحه ولسنا أمام نزعة عقلية مثالية تقوم على مفارقة المحسوس ، انما أمام الحس نفسه في أشد حالات تعينه وتكثفه .

اننا لم ننس أن الآلهة كانت قائمة في أصنام منصوبة في الكعبة . هذه الأصنام كانت تصنع لنؤكل في بعض الأحيان . وعند بعض الباحثين تأكيد متكرر على حيوانية الجن (٢٥٩) . هذا الطابع المادي البارز هو السمة الفارقة بين الالهام العربي والالهام الاغريقي الذي طالما أشير الى موضع التشابه بينهما . كان الاغريق يؤمنون بتسعة آله Muses نلهم الفنانين ، هن (*) جميعا بنات زيوس عظم الآلهة . كان هناك كايوب Calliope للشعر الملحمي ، وكايو Clio للشعر التاريخي واراتر Erato للشعر الغنائي ، وايوترب Euterpe للمسرح الغنائي ، وملبوسين Melpomene للتراجميديا ، وبوليمنيا Polyhymnia للأغاني الموجهة الى الآلهة ، وتربششور Terpsichore للرقص ، وثاليا Thalia للكوميديا ، ويورانبا Urania للفلك ، وكان

(٢٥٩م) راجع (خان) د ، محمد عبد المعيد : الأساطير والخرافات عند العرب - بيروت - دار الحدادة - ط ٤ - ١٩٨٢ م - مواضع مفارقة انظر ٨٢ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٤٠ ، ٥٨ . ونحن لا نوافق على مذهبه الذي يتابع فيه استاذنا أحمد أمين صاحب فجر الاسلام الى أن الخيال الهوس كان صوريا لا ابداعيا وأن الشعر العربي كان الابتكار فيه قليلا : لأن هذا الرأي لا يلاحظ خصوصيات الموقف العربي ، ولأن مفهوم الابداع نفسه يملأنا أن الشعر كله ابتكار ، أو هو يقوم على نعمة ابتكارية أصلية .

(*) كلهن اثاث وهو ما يشير الى أثر فكر الجنس كموضوع أساسي لتفكير العقل الأسطوري في تحدد الحياه واستمرارها في مقابل أخطر محددات الحياه على الإطلاق : الموت .

يعد من الفنون (٢٦٠) . نحن لا نجد مثل هذا التقسيم عند العرب : لأن الاغريق أرادوا أن يضيفوا على الشعر قداسة ، أو هم كانوا يفكرون في الظواهر من منظور أسطوري قائم على فكرة التقديس . أما العرب فكان منظورهم للأمور قائما على فكرة القوة والعنف . لا نعى بهذا مجرد القول ان حياة العرب كانت قائمة على العنف خالية من ضروب التنظيم ، لكنها كانت تنظر الى عنف الانفعال كأساس لبناء الأسطورة . من هنا برزت فكرة الشياطين التي هي جن عاتية ماردة ، ورد اليها القول الشعوى . هذه الخصوصيات تبدو عظيمة الأهمية في فهم الالهام العربى فى نشأته الأولى .

كيف نادى . اذا ، العقل العربى الى نسبة الفن الى الجن ؟ هناك من يضع مساقا لتطور الفكرة يبدأ بالقول بحيوانية الجن « ثم تطورت الفكرة الى أن النفس التي كانت طيرا فى تصور العربى القديم أصبحت جنا من الجن الحياتية وصارت من شياطين الشعراء فما بعد » (٢٦١) .

النفس ← طائر ← جن ← شيطان الشاعر الذى هو نفس.

وكنا قد اقترحنا مساقا مختلفا يتوسط الى الربط بين الشاعر والجن بفكرة الصفر النى هي حية بالصدر تتحرك اذا جاع الانسان ، والحمة ضرب من الجن عملا باثبات حيوانية الجن أو توتيمته .

الجائع ← الصفر ← الحية ← الجن ← الشيطان الموحى لشاعر يحمل صفرا داخله .

لكننا لا ننوى الدفاع عن أى مساق منهما . اننا نضعهما فحسب كاحتمالات تؤكد كلها سهولة الانتقال من التجارب المادية والحسبة التي كانت تفهم على نحو أسطوري قائم على مخالطة الانسان للعالم . الى التجارب الشعورية الفنية ، التي من السهل تصورها - من حيث هي تجارب نتم فى الشعور وفى الخواص - على نفس النحو الأسطوري الذى تفهم به سائر التجارب . على أن الفكرة المحورية المؤكدة التي لعبت فيما نرى دورا حاسما فى هذه النقطة عند العرب ، كانت هي الفم ، لسنا الآن نشير الى التقارب اللغوى الملحوظ بين ألفاظ الفم ، والفن ، والجن ، ولسنا نزعم أن النقطة قد تمت على أساس فيلولوجى خالص . ذلك أن منهجنا

•Cuddon, Literary Terms, p. 406.

(٢٦٠)

(٢٦١) عبد المعيد خان - مصدر سابق - ص ٨٣ .

الهـ - من الفن - الجن

التحليلي لبس فيولوجيا خالصا برغم أنه يقدر الدور الخطير الذي تلعبه ملاحظة اللغة في قراءة الأسطورة وفي سكيكها . لكننا نريد أن نقول ان الشاعر الذي اعماد اهل بيئته أن يصنعوا آلهة ثم يأكلونها ، لا يتصور . ولا يتصورون منله ، أنهم هضموها ، ففكرة الهضم والتمثيل الغذائي سوف تظهر في مرحلة متأخرة . لكنهم يتصورون أن الآلهة بكل قوبها أصبحت قائمة داخلهم . فاذا كان الاله يدخل من الفم ، فلماذا لا يقال ان هذه اللغة المبدعة أو الغناء الرائف الخارجين من الفم هما أيضا من قوة الجن ؟ ولماذا لا يقال ان العمارة الهائلة هي كذلك من قوة الجن ؟ لماذا لا يقال هذا ونحن في هذا المساق الوجداني أمام تجارب تتم بالقوة العاطفية وأمام أعمال رائعة تتسم بالقوة كذلك ؟ ان الأمر كله متغلغل في هذا الضرب المسرف في المشاعر من الوجود الانساتى .

ج - ويأى الدين ليكيح جماح العقل الاسطورى ، فهو يحد من اطلاقته . ويضعه تحت همنة قوة فائقة هي الله ء زوجل . يعمل الدين هذا باقتراح مفهوم جديد يعارض به مفهوم اللقاء الفمى الذى كان سائدا من قبل . هذا المفهوم الجديد هو ما أسميناه بمفهوم التأييد . وهو يشبت لونا من العون الغيبي الذى يتلقاه الشاعر . لكن هذا العون لا يمتد ليصبح اللقاء ، أو ليحمل عنه مسئولية الابداع . انه دعم روحى ووجدانى يغذو مشاعر الفنان ويضاعف من قوتها ، ثم يترك له أمر اخراجها فنا . وهكذا فان الجدل الذى ينظم حركة الحياة العربية قد ولد من مفهوم اللقاء مفهومها . مناقضا له هو مفهوم التأييد . وقد شاع هذا المفهوم . شاع فيما نسميه . شعر الالتزام فى الأدب العربى . بل اننا نعتقد أنه القاعدة التى استندت عليها العمارة الاسلامية .

د - ولم يكن مفهوم التأييد غاية المطاف فى نظرية الالهام . لقد دعت الطبيعة المفتوحة لمفهوم التأييد الى اعادة التأمل فى مفهوم الالهام . وكان هناك عامل ثان قد جدد الاهتمام بهذه النظرية يتمثل فى النمو المتصاعد للدراسة المنهجية لموضوع الابداع الفنى ومحاولة أصحاب نظرية الالهام أن يجاروا هذا الاهتمام الجديد المناقض لنظريتهم . وكان العامل الحاسم فى هذا الصدد يتمثل فى بنية المجتمع العربى بعد الاسلام ، وما احتوته من تناقضات . وسوف نعالج هذا العامل بعد قليل . أما الآن فيكفي أن نوضح أن المفهوم الجديد الذى نسميه « مفهوم الكشف » قد تولد من المفهومين القديمين : اللقاء ، والتأييد ، وأنه كان بمثابة المحاولة الأخيرة من الحضارة لاستبقاء فكرة الالهام . وكانت الصياغة الأخيرة مشغولة بمناقسة المفهوم المنهجي الذى أتى به الدارسون الملتزمون بالنظر

العلمي . لذا فام هذا المفهوم النهائي على اسنيصاب الحقائق الجديدة التي ولدها المفهوم المنهجي والتي تقوم على رؤية الدور الحاسم الذي تقوم به الارادة الانسانية في عمالية الابداع . وأدى المذبذب بين الأصل الانفعالي ، أو الوجاهاني للالهام ، وبين الصياغة العقلية المرادة له الى اندسام الصياغة النهائية الى صياغتين ، احدهما صوفيه ، والباية فلسفية . ركان الجامع بينهما هو اثبات أثر عبي على ظاهرة الابداع المعنى . أضف الى ذلك أنهما عملا على استبقاء مفهوم الالهام حاضرا أمام العقل العربي .

هـ - لماذا أريد لمفهوم الالهام أن يبقى أمام العقل ؟ الأرب ، والاكثر مدعاة للدهشة والتساؤل هو ظهور مفهوم الالهام بذات صيغته القديمة بعد الاسلام ، وهو الأمر الذي حد من سبور مفهوم التأييد كثيرا . يرجع هذا فيما نعتقد الى البنية التركيبية للمجتمع العربي في الدولة الأموية والعباسية . اذا نريد أن نقرر أن معاودة فكرن شياطين الشعرا الظهور كان من قبيل التمرد على نظام الحكم العربي آنئذ . اننا نرى في معاودة هذه الفكرة تردا حقيقيا وأصيلا على الحكم ، وعلى بنية المجتمع سادها ، تلك البنية التي كانت يدر كثيرا من امكانات الهوية الإسلامية ، ونجد من ممارسة العقل الاسلامي لوجوده الخاص . لكن التمرد ههما لم يتخذ صورة اعلان التمرد أو العصيان ، بل اتخذ صورة معرفية أصيلة ، تكشف عن الجوهر المعرفي للفن ، وتتمثل في الكشف عن التشابه الريب بين بنية المجتمع الجاهلي والمجتمع الجديد . فبرغم التقدم المذهل الذي جابه المجتمع الجديد ، وبرغم التقه الملحوظ في بنيته ، الا أن البنية الأساسية له كانت تشبه البنية الأساسية للمجتمع القبلي . الأمة الإسلامية على ضخامتها وامتدادها كانت تحكم على ذات الأساس القبلي الفردي القديم . وكما كانت القبيلة تنقسم الى بطون وأفخاذ وأحياء ، وما الى ذلك ، غدت هذه الأمة الضخمة مدنا وفري ، وطبقات من السادة والعبيد ، كما كانت القبيلة طبقات من السادة والعبيد . الأخطر من هذا أن الدفعة العقلية الرائعة التي نالها العقل العربي مع ظهور الاسلام لم تنل حظها الوفور من الاندفاع واقنحام المجاهل ، برغم جميع ما انجزته من مكتشفات ومبهرات . ذلك أنها كانت دائما محدودة بحدود ذات البنية التي لم تنتفع كثيرا من المجتمع الاسلامي المثالي الذي أسسه الرسول في المدينة المنورة . ونحن نستطيع أن ندعم وجهة النظر هذه بالكشف عن اللحظات التاريخية التي تم فيها معاودة القول بالجن الموحية . ومن الممكن لباحث مثل طه حسين مشغول بملاحظة مسألة الوضع أن يرى في هذه المعاودة لونا من الوضع أو الزعم الكاذب ، لكننا ننظر الى هذه اللحظات التاريخية على أساس أن العقل العربي قد عاود التفكير طبقا للنهج الأسطوري لمعاودة ظهور الظروف الموضوعية التي أدت من قبل الى ذلك اللون من التفكير . والخطوة الأولى

في تصور الأمر على نحو صحيح نبداً بمذاكرة ما كانت الدولة الإسلامية
الأموية والعباسية تمر به من صراعات وبورات(*) . لا شك أن هذه
الصراعات التي دارت حول السلطة والحكم تكشف ما في نفوس الناس من أن
نظام الحكم ، وبذنبه المجمع حينئذ ، ليسا على النحو المثالي المرجو . ولذا
امتدت هذه الصراعات في النفوس الى أن سملت الصراع حول التفوق في
العلم ورواية الأدب . ولدينا خبر يريد أن نوجه اليه الأذهان الدالته
الواضحة على قيام هذا الصراع العلمي والأدبي ، ولوقوعه في مرحلة مبكرة
من فتوة الدولة . يروي لنا صاحب الأغاني أن عبد الملك بن مروان في
أحد مجالسه قد سمع الشعبي يروي أبياتاً للنايفة قالها في وصف غلام ،
ولم يكن ابن مروان قد اطلع على هذه الأبيات ، فاستبغى الشعبي ليحدثه
في الشعر ويروي له من محفوظه البادر عبون الأدب وجواهره . لكن
الشعبي كان كلما يروي شيئاً يجد عبد الملك حافلاً له ، بل رحمه فراق
هذا ، يروي له رداً عليه أبياتاً أخرى أقوى . أي أن المجالسة قد تحولت
الى مناظرة غير صريحة . ويقول صاحب الأغاني ان هذه المجالسة قد
استمرت شهرين دون أن يبلغ الشعبي من عبد الملك مبالغ الاعتجاب
بمخفوطه ، ودون أن يروي له شيئاً ليس عند عبد الملك علم به ، أو علم
بما يفوقه ، الا أبيات النايفة في الغلام . شق هذا على الشعبي كثيراً ،
وحينئذ قال له عبد الملك : « يا شعبي ، انما أعلمتك هذا لأنه بلغني أن
أهل العراق يتناولون على أهل الشام ، يقولون : ان كانوا غلبونا على
الدولة فلم يغلبونا على العلم والرواية ، وأهل الشام أعلم بعلم أهل العراق
من أهل العراق » (٢٦٢) ودلالة عبارة ابن مروان على الصراع العلمي
والأدبي بين العراقيين والشاميين جلية . فوق هذا فان العبارة ترد هذا
الصراع الى صراع أسبق على الدولة والسلطة . أضف الى هذا أن الخبير
كله صريح في اظهار ان الحكم حينئذ لم يتركوا الوجدان الشعبي الخاضع
بيننا بفوز في مجال العلم يعادل به الغلبة التي منى بها في الصراع على
الدولة ، بل نافسوه في مقام العلم ، وأرادوا أن يتموا لأنفسهم الغلبة في
كل شيء . فاذا أغلق على الناس باب العلم فان الباب المفتوح حينئذ هو

(*) لن نزلق الى احوال المنهج التحليلي والتحول الى المنهج التاريخي ، فليس هدفنا
مما سوف نسوق من أخبار أن نؤكد رؤية تاريخية محددة الوقائع ، بل هدفنا أن نؤكد
امكانية اثبات صحة المبدأ التحليلي الذي نراه ، والذي يرى أن الظواهر التي ندرسها تعود
الى لون خاص من رؤية العالم ، او من صياغة علاقة الانسان بالعالم في ظرف حضاري
ملي بالصراعات . ونحن بهذا نفتتح الباب أمام المناهج التاريخية لدراسة اللحظات التاريخية
الهامة التي عاود فيها القول بالقوى الغيبية الظهور على نحو جاهلي خالص ، وما سوف
نقدمه في هذا الصدد من رأى ليس الا نموذجاً يؤكد امكانية نجاح المنهج التاريخي في
الكشف عن أمثال هذه اللحظات الحاسمة في تولد الوعي الجديد .

باب الخرافة ، أو لنقل باب التفكير الأسطوري . يضاعف من دافع ولوج هذا الباب الاخفاق الذى آلت اليه المورث المتعاقبة . الشعبي نفسه خرج مع ابن الاشعث ثائرا على الأمويين ، وعلى عسف الحجاج خاصة ، وآل الأمور بالبورء كلها الى الاخفاق (٢٦٣) .

«هناك مصدر هام لا يكف الدارسون عن النظر فيه كلما عنوا بموضوع شياطين الشعراء . ذلك هو كتاب أبى زيد القرشى « جمهرة أشعار العرب » . ومع اهتمامهم به فان الروايات التى فيه لم تدرس على نحو جيد . وهناك طائفة من الروايات فى هذا الكتاب تدور كلها حول شخص واحد ، لم يلتفت أحد الى طابع الوحدة المتسمة به . اختلفت الروايات فى ذكر صفة هذا الشخص ، فأحيانا تكتب المروزى ، وأحيانا تكتب الزرودى . فادا كانت الاولى فهى نسبة الى مرو المعروفة فى فارس غير بعيد من العراق . واذا كانت الثانية فهى نسبة الى زرود التى يقول محقق الجمهرة انه موضع كثير المال لا يزال معروفا بهذا الاسم فى طريق حاج العراق المائل بحائل قبلها (٢٦٤) . ولم نجد فى معجم البلدان سوى زرد : بفتح الأول وسكون الثانى ، ودال مهملة ، ومعناه بالفارسية الاصغر : وهى من قرى اسفرايين من أعمال نيسابور ، ينسب اليها أحمد بن محمد الزردى اللغوى الأديب (٢٦٥) . ونضم الى هذا كله موضعا رابعا وهو جبل سواج الذى قسما الفول ، نقلا عن ياقوت ، بأنه موضع عن طريق الحاج من البصرة بين فلجة والزجيج . ألا يحق لنا ، خلوصا من هذا كله ، أن نقول ان منطقة أعرابية خصبة ، جنوب العراق ، قريبة من فارس ، على طريق الحاج ، قد كان لها السبق فى اخراج كثير من روايات الشياطين الموحية الى الشعراء الى الوجود ؟

اننا اذا تابعنا أخبار الجمهرة نجد خبرا يروى عن ابن المروزى ، أو لعله الزرودى ، أو أيا كان ، عن أبيه أنه قد خرج وراء بعير فلقى شيئا فلما حادثه عرفنا من الحديث أنه هيبد شيطان عبيد وطائفة من أسماء الشياطين وأصحابهم من الشعراء (٢٦٦) . وفى خبر ثان نجد مظهر الأعرابي قد أثر فيه الخبر الأول فلهج به وأحب اذ علم أن لشعراء العرب شياطين تنطق به على ألسنها أن يعرف ذلك ، فكان يخرج فى الفياقى لبلا ونهارا ، فكلما لقى راكبا ذاكره شيئا مما هو فيه . فلا يزال الرجل يخبره بما

(٢٦٣) ابن خلكان : وفيات الأعيان - بيروت - دار الثقافة - ١٤/٣ .

(٢٦٤) جمهرة أشعار العرب - ٤٩/١ بالهامش .

(٢٦٥) معجم البلدان - ١٣٦/٣ .

(٢٦٦) الجمهرة ٤٧/١ - ٤٩ .

يستدل به على ما سمع حتى جمع من ذلك علما « حسنا » (٢٦٧) . ومن المدهش أن يكون مظهون هذا ابن أعرابي ثم لا يكون عالما بفكرة الشياطين الموحية ، رغم ما نجد الجاحظ لا يفتأ يردده من أن القول بالاتصال بالجن إنما هو شائع في الأعراب والعامه (٢٦٨) ، على أساس أن هذا القول راجع الى العجز عن تفسير الوقائع وشعور النفس بالوحسة والخوف خاصة حين التفرد في الفلوات ، أو حين المغالاه في اعمال الفكر في مجاهل الحياة . ومن الممكن أن يدفعنا هذا الى الشك في هذه الاخبار ، والحكم بوضعها ، كما انتهى الجاحظ الى الحكم بأن كثيرا من أدلة الفائلين بالاتصال بالجن موضوعه (٢٦٩) ، لكننا لا نرى هذا لأن الخبر نفسه يدل على أن كثيرا من السفار الذين كان يراجعهم مظهون كان لديهم أخبار عن الشياطين الموحية . ان جهل مظهون بفكرة الساطين الموحية إنما هو دليل على انقطاع القول بها بعد الاسلام مدته من الزمان ، ثم معاودتها للظهور بعد نوافر الأسس والظروف الاجتماعية لها . والحبر السابق يدل بوضوح على شيوخ القول بهذه الفكرة خاصة في الموضع الذي حددناه . يعقب ذلك الخبر خبر ثالث عن الزرودي ، الذي هو مدار الأمر ، وقد كبر وشاخ وضعف ولزم بيته فباته ليلا رجل من « أهل السام » يخبره خبرا يؤكد صحة القول بالجن الموحية . وقد يقال ان أهل السام قد شاركوا - ها هم - في هذه الروايات . لكن نفس الحبر يصرح بأن هذا الرجل من أهل السام به نزل ببست رجل قريب من الطريق ، لا يبعد فوق ثلاث ليال عن زرود ، وأن هذا الرجل الذي استضاف الشامي كان مسجل السكران بن جندل صاحب الاعشى من الجن (٢٧٠) وقد حسنت هذه الرواية للزرودي ما كان قد أخبره به أبوه في أول هذه السلسلة من الأخبار . يعقب هذا خبر رابع عن مطرف الكناشي عن ناس أن رجلا من أهل « زرود » حدثهم عن أبه عن جده أنه خرج يطلب قحلا بليل فلقى رجلا يعرف من تمام الخبر أنه لافظ بن لاحظ صاحب امرىء القيس (٢٧١) فهل يبقى لدينا شك أننا أمام سلسلة من الروايات مسرحها مكان بدوى محدد ، يشرف على الصحراء ، كما يشرف على الحضر ، يشرف على طريق الحجاج الى الحجاز حيث الأرومة العربية ، كما يشرف على الطريق الى فارس حيث الأرومة الأعجمية التي شاركت في

(٢٦٧) نفسه - ٤٩/١ .

(٢٦٨) راجع الحيوان - ٢٠٢/٦ ومواضع أخرى منفردة .

(٢٦٩) الم.وا ٢٨/٦ ويعمد أن الجاحظ لم يوفق في تفسير الظاهره ، وان ارجاءه القول بالجن الى مضمون الذهن والشعور بالوحسة لا يخلف كثيرا عما سبق لما مناقشته من تفسيرات للظاهرة ، أو لقل ان المحدثين لم يتقدموا على الجاحظ كثيرا .

(٢٧٠) الجمهرة - ٤٩/١ ، ٥٠ .

(٢٧١) الجمهرة - ٥٠/١ - ٥٢ .

المنافس لنيل السلطة أو الحظوة ؟ فى هذا المسرح الغامض تخلقت فئة من الأساطير التى عاودت المسلك العقلى القديم . فى هذا المسرح الغامض ظهر النسابة بين بنية المجتمع الجاهلى القديم وبنية المجتمع الحضري الجديد . لم يكن الأمر حيننا الى الماضى الزاهر ، او العهد الذهبى القديم ، كما ظن بعض الباحثين (٢٧٢) . ان الاعجاب بالشعر الجاهلى لم يكن حيننا الى الماضى وانما هو يخفى ذات الشعور بأن بنية الحياة الجاهلية ما زالت قائمة ، وذات الشعور بالطعن على حاضر الدولة التى سحطت الدفعة الاسلامية العظيمة ، التى انطقت فيها الصحابة يمارسون وجودا أصيلا يقدمون فيه بلا نرد جميع امكانات وجودهم . لكن الدارسين فى اهمالهم لدراسة أثر التفكير الأسطوري المتمثل فى القول بشياطين الشعراء على العقل العربى قد ضبعوا كثيرا من أمال هذه الدلالات الضمنية الهامة ، بل الخطيرة . انه طعن على الحاضر . انه كشف معرفى قائم على ملاحظة التشابه الغريب بين بنية المجتمعين : الجاهلى والاسلامى ، فى الاسس العامة . ولعلنا نستطيع أن نوضح فى القسم النالى الجهد الشديد الذى بذله العلماء فى محاولة هذا النزوع الى استئناس ضرب من التفكير لا يقبله الاسلام بحال ، ولا يقبله العام على أى نحو من الأنحاء . يكفينا الآن أن نشير الى الجدال الشديد الذى واجه به الجاحظ هذا الضرب من التفكير ، طاعنا عليهم مسلكهم ، مؤكدا أسس الموقف العلمى الذى لا يفسر الظواهر بالغيبات ، ومتوسلا فى ذلك بموقف الاسلام نفسه الذى حفل بنصوص تؤكد أن الجن ممنوعون من القدرة على أى شئ مما كانوا يقدرون عليه منذ ظهور الرسول عليه الصلاة والسلام (٢٧٣) ، لكن الجاحظ للأسف لم يدرك أن ضخامة الثمة التى يجادلها انما ترجع الى ظواهر خطيرة نسق بنية المجتمع الاسلامى حينئذ ، وأودت به آخر المطاف .

و - الآن نسأل ، كيف نقرأ الأخبار الواردة عن الالهام العربى القديم ؟ يتم ذلك فيما نرى عبر الخطوات الآتية :

١ - تحديد المصطلحات الواردة بالخبر بالرجوع الى قائمة المصطلحات التى عرضناها كوسيلة ارشاد . مع وجوب التمييز بين المصطلحات التى تسمى قوى غيبية محددة ، وتلك التى تسمى نوع الايحاء الذى يشير اليه النص . وهذا التحديد ضرورى للخطوة الثانية .

(٢٧٢) عبد الرازق حميدة - شياطين الشعراء - ص ١٥٣ .

(٢٧٣) الحارث ٢٦٤/٦ - ٢٨١ وسوف نجد تمام المناقشة فى هذا الموضوع ، ونجد فيه صورة من الجدال العقلى الشديد الذى أثارته العودة الى ترديد فكرة الجن المحيية ، ومحاولة دعمها بنصوص دينية ، بعضها موضوع ، وبعضها مؤول بضرب من التأويل جعل الجاحظ يقول : لا يهلك الناس شئ كالأويل .

٢ - تحديد المفهوم الفاعل الذى أورده النص فى ثناياه ونحن الآن نميز بين ثلاثة مفاهيم : الالقاء ، التأييد ، الكشف . على أن يكون معرفة زمن النص مؤشرا يعيننا على التمييز بين مفهوم الالقاء فى ظهوره الأول فى الجاهلية ، والمفهوم نفسه فى ظهوره الثانى فى الدولة الأموية . وهذه الدقة فى تحديد المفهوم الفاعل ضرورة منهجية لتفسير النص .

٣ - الرجوع الى الأساس النظرى للتفكير الأسطورى كما عرضناه بغية اضافة الدلالات الحقيقية الى تكمن وراء الألفاظ على معنى النص ، فيتم بهذا وضعه فى سياقه الصحيح على المستوى التاريخى : اجتماعيا ، وعلى المستوى الفردى : نفسيا ، وعلى المستوى الفنى والجمالى الخالص المتعلق بمفهوم الفن فى فترة من الفترات يندرج النص فى سياقها .

٤ - تحديد الأثر الجمالى والنفدى للنص يحتاج الى التمييز بين نوعين من الآثار : يتعلق أولهما بعملية الابداع الفنى من حيث هو يحدد للفنان الطريقة التى سوف يلجأ اليها فى استلهاهم الفكرة وحل مشكلات الابداع . ويتعلق ثانيهما بعملية قراءة النصوص الأدبية والأعمال الفنية عموما - من حيث أنه يوجه الذهن الى قراءتها فى اطار من دلالات أسطورية محددة قد تكون ماثلة فى العمل الفنى وقد لا تكون .

ولايضاح هذه الخطوة المنهجية الأخيرة نسوق هذا الخبر . جاء رسول من عند بشر بن مروان الى جرير بكاب على أن يعود بالرد شعرا . لكن جريرا أقحم ولم يجد الشعر . وبينما هو فى حالة من الضيق والخرج هتف به صاحبه من الجن من زاوية البيت : أزعمت أنك تقول الشعر ! ها هو الا أن غبت عماك ليلة حتى لم تحسن أن تقول شيئا فيلا قلت : - يا بشرى حق كوجهك المتبشير هلا قضيت لنا وأنت أمير فقال له جرير : حسبك ، كفيتك (٢٧٤) .

فى هذا الخبر نجد فكرة الجن الموحية ماثلة واضحة . وهى بالنسبة لعملية الابداع الفنى تدعو الشاعر ، علاجا لحالة الافحام التى لا يطيقها الشعراء ، أن يستلهم الجن . هذا الاستلهاهم لم يقل به جرير صراحة لكنه وصاه من خلال الايغال فى شعوره بالضيق . هذا الايغال فى الشعور قد رد جرير - المهيأ تماما لهذا الضرب من التفكير - الى الحالة القديمة التى يعاين فيها تلك الرموز الأصلية : الجن . وهى رموز لأنها قوى كامنة فى النفس بفعل ممارسة التفكير الأسطورى ذاته . وما أن يرتد جرير الى الحالة

القديمة حتى يرى الجنى • نحن نصدق جريرا حين يقول انه حادث الجنى
وأخذ عنه الشعر ، نصدقه برغم السخرية الواضحة فى كلام الجنى • نحن
نصدقه دون أن نصدق أن البيت حينئذ كان به جن • اننا نقدر فحسب
ذلك اللون من التفكير الذى يتأدى اليه بالاستغراق فى أزمته • لا يعنى
هذا أن كل استغراق يؤدى الى مطالعة الجن واستخدامه • لكن ظروفنا
حضارية وانسانية قد سبق الاشارة اليها يمكن لها أن ندفع بالانسان الى
هذا الضرب من التفكير •

وبالنسبة للمعسبة نفسها ، مدحية بشر ، فانها بلا شك قد صيغت
من خلال عقل غارق فى الأسطورة • ومعرفة هذه الحقيقة لابد أن تدفعنا
الى أن نغامر بعراءة جديدة لشعر جرير تقوم على استيضاح سـمـان
الاسطورية الكامنة فيه • وهذا ما نطالب به الباحثين •

وهذا خبر ثان عن الفرزدق ، لقي فى أحد المجالس فى أنصاريـا ،
أنسده الفتى فصيدة لحسان بن ثابت من ثبف وثلاثين بيتا • وتحدها
الثنى أن يضع ملها ، وأحله لهذا سنة كاملة • فخرج الفرزدق مغضبا
مفجعا ، ثم أتى اليوم فى يومه الثانى ، فقال عن الأنصارى : - « قاله
الله ، ما منيت بميله ، ولا سمعت بميل سعره ، فارنـه وأبـب منزل •
فأقبلت أصعد وأصوب فى كل فن من الشعر ، فكأنى مفحم لم أقل شعرا
قط ، حـى اذا نادى المنادى للفجر رحلت ناقتى ، وأخذت بزمامها ، حتى
أبيت ريانا ، وهو جبل بالمدينه ، ثم ناديت بأعلى صوتى : أشناكم أشناكم ،
يعنى سبطانه ، فجأش صدرى كما يجيئـس الرجل فعامت ناقتى ، وتوسدت
دراعها ، فما قمت حتى قلت مائة بيت من الشعر وثلاثة عشر
بيتا • • • » (٢٧٥) •

هذا الخبر أكرـ وسوجا فى الفول بالاستلـهام • ان الشيطان لم يظهر
واضحا • لند استخدم جرير مصطلح « الهاتف » فى خبره • أما الفرزدق
فهو يستخدم مصطلح « الأخوة » الذى يرادف « الصـحبة » • ومن الجلى أن
الخبرين يريدان أن يثبتا البراعة للشاعر لا للجنى • فجرير يأخذ عن الحنى
البيت الأول فحسب • والفرزدق لا يأخذ سوى جبشان الشاعر • هذا الـبراز
لارادة الشاعر من أثر المفهوم المنهجى للإبداع الفنى الذى ساد حينئذ •
اننا أمام مفهوم الالتقاء فى ظهوره الثانى • ومن الجلى أن المفهوم هنا أقل
صراحة من ظهوره الأول ، وذلك للملاحقة دواعى التطور الحضارى • وليس
من شك فى أن الشاعرين يقللان من دور الجنى لحسابهما الخاص • انهما
يريدان أن يثبتا لنفسيهما البراعة ، لكنهما ، آخر الأمر ، يلجآن الى القوى

الغيبية • اننا نصدق الفرزدق في كل ما رواه كما صدقنا جريرا • لا نصدق بـمـعيار الصحة التاريخية ، بل نصدق بـمـعيار ثان • ان الفرزدق وجرير كليهما يريدان أن يوضحا لنا تلك الازدواجية العقلية التي عاشها العقل العربي أيامها • ان التفكير الأسطوري يجاور التفكير العلمي • وما أن يفقد المرء شعوره أو رباطة جأشه ، فانه يتحول بسهولة الى الأسطورية • وهذا قد يتم بغير طقوس خاصة كما حدث لجرير ، أو من خلال طقوس كما حدث للفرزدق • والطقوس ههنا نذكر بما سوف نطالعـه عند أصحاب المنهج العلمي من نصائح للمبدعين حتى يجسدوا القدرة على قول الشعر (٢٧٦) • ان التفكير الأسطوري عند الفرزدق يحاول أن يستوعب تلك الأفكار التي عمل العلماء النقدة على بثها في البيئات الأدبية المختلفة • واذا كان التفكير الأسطوري مصرحا به على هذا النحو عند الشعارين ، فلماذا لا نعيد النظر في شعرهما بحيث نستجلي السمات الأسطورية فيه ؟ وسوف يكون من السذاجة أن نبحث عن هذه السمات متوقعين أن نجدها في صورة أساطير واضحة في شعرهما • اننا نستطيع أن نجدها ماثلة في صميم التهجي الذي كان معروفا في شعرهما باسم النقائص • بل ان الدور الفني الذي لعباه يسبه من بعض الوجوه الدور الفني الذي لعبه الشعراء الصعاليك بجامع العقل الأسطوري المسيطر على الفريقين جميعا • ومثل هذه الملحوظات الأولية جديرة ، بلا شك ، بـكـنـبـر من الدرس والتحصيص ، وهو ما نوصي به الباحثين •

لنقارن الآن هذين الخبرين بهذه الأبيات للأعشى :

وما كنت ذا خوف ولكن حسبتني اذا مسجل يسدى لي القول أفرق
شربكان فيما بيننا من ههـادة صفيان انسى وجن موفسق
يقول فلا أعيا بقول يقوله كفاني لا عى ولا هو أخرق (٢٧٧)

ها هو مفهوم اللقاء في ظهوره الأول • الشاعر خالص لصاحبه الجنى مسجل • الجنى هو الذى يقول ويسدى القول الى الشاعر • لا توجد أية محاولة لاثبات براعة الشاعر ومسئوليته عما يقول • انه مستسلم تماما لصاحبه برغم أن الشاعر التي يجدها تجاهه هي الخوف أو الفرق • على أن هذا الخوف ليس حائلا بينهما • انه ، على الأصح ، الطريق الذي ينتهي الى أن يفضى به الى الجنى • نحن نعرف أن العالم الأسطوري للشعور هو الذي ينشئ الجن ، ومشاعر الخوف والاستيحاش • كما أشار الجاحظ في الحيوان — ذات دور هام في هذا الأمر •

(٢٧٦) يمكن الرجوع مؤقتا الى صحيفة بشر بن المعتز في البيان والتبيين كمؤدج

على ما نريد من النصائح •

(٢٧٧) جمهرة أشعار العرب — ٦٣/١ •

وإذا كان الاعشى ينسب شعره إلى الجن فاماذا لا نرى فى شعره كله هذه الأسطورية ؟ مقدمة القصيدة الجاهلية كانت ذات طابع أسطورى ملحوظ . كان الجن منسوبين إلى الخرائب والخلاء . لقد دمرت أرض عبقر ووبار فصارتا ملاعب للجن يذودون عنها المتطفلين . وحين نبدأ القصيدة بالطلب فهل يمكن أن يكون مجرد ذكرى للمحبوب بمعزل عن فكرة القوى الغيبية ؟ لقد كان الطلب مهيبا مخيفا موحشا ، وشعور الخوف أساس أول فى عالم الجن كما نوضح أبيات الأعشى . وإذا كان الشيء يولد نقيضه فاماذا لا يولد الشعور الانسانى الذى يعنوره الخوف والفرق والاعياء والعى والخرق شعورا مناقضا مجنونا فيه ، أى مختلفا فيه ، لكنه برىء مما يعنور نقيضه . قوى ، عات ، موفق ؟ سديد ؟ حكيم ؟ مبدع ؟

وقد يبدو غريبا أننا نولى اهتماما بأخبار مفهوم اللقاء فوق المفهومين الآخرين . لكن ذلك إنما يرجع إلى أن المفهومين الآخرين قد انحصرا فى دوائر ضيقة لا يعدوانها عاقهما عن الانسار عاملان منافضان انفقا على الحد من مفهومي اللقاء فى ظهوره الثانى الطاغى ، ورواج المفهوم المنهجي كذلك . ولدينا خبر يوضح لنا بجلاء هزيمة مفهوم التأييد أمام فكرة السباطين . وفحوى الخبر أن العجاج قد راجز أبا النجم فأنشد العجاج :

قد جبر الدين الاله فجير

ثم أنشد أبو النجم :

تذكر القلب وجهلا ما ذكر

حتى اذا بلغ الى قوله :

انى وكل شاعر من البشر	شيطانه أنثى وشيطاني ذكر
فما رأيت شاعر الا استعير	فعل نجوم الليل عاين القمر
عشي تهيم واصغرى ويهن صغر	وجاوى الدل واعطى من عشر
وأمرى الأنثى عليك الذكر	فانها يشرب من ذل السؤر

وارضى باحلابه وطب قد حزر

فلما فرغ من انشاده حمل جملة على ناقة العجاج يريد بها ! فضحك الناس وانصرفوا وهم ينشدون قوله :

شيطانه أنثى وشيطاني ذكر (٢٧٨)

(٢٧٨) ابن قتيبة : الشعر والشعراء - تح : أحمد محمد شاكر - القاهرة - دار المعارف - ٦٠٣/٢ ، ٦٠٤ .

فنحن ههنا أمام رجلين : أولهما العجاج يبدأ بذكر الاله الذى حفظ الدين معلنا بهذا أنه يعمل من خلال مفهوم التأييد ، مستلهما العون من الله . وثانيهما هو أبو النجم الذى يبدأ بشئون القلب وهو نبع الأسطورة . وما هو يعانها حين يقارن بين السباطين ويجعل لسيطانة الغلبة . قد يقال ان طابع الهجاء هو الذى دفع أبا النجم الى هذا الهذر . يساعد على هذا الرأى مصادفة الجمل والناقاة النى أضحكت الناس وأنفذت فيهم فولة أبى النجم . لكننا حين نلاحظ الطابع الأسطورى المائل فى مبالغات الهجاء التى تصعد الى السجوم والقمر ، وتذكر اعطاء العشور ، وهى مفهوم جاهلى يسير الى المذلة ، وفكرة شرب السؤر التى تسير الى الذل على نحو جاهلى كذلك ، فاننا نستسعر من هذا كله نزعة واضحة نحو بث الأسطورية فى الشعر ، ومعاودة القول بمفهومها القديم . ان الناس لم يضحكوا للمصادفة التى وقعت فحسب ، لكنهم ضحكوا لأنهم يريدون أن يدعموا هذا البعث لمفهوم قديم ، وأن ينشروه فى العقول نشورا جديدا . كانت ضحككتهم كافية اذا كان الأمر محض مصادفة هازلة ، لكن ترديد قولة أبى النجم لا يفهم الا اذا وضعناه فى ضوء نزعة اجتماعية واضحة . ولقد هجا أبو النجم فى الأبيات بسما لأن العجاج معها . واذا عرفنا أن أبا النجم كان ينزل سواد الكوفة ، واذا تذكرنا ذلك اللقاء بين العجاج وأبى هريرة ، وذلك التحذير الهام الذى وجهه أبو هريرة للعجاج ، يحذر من يوم يطغى فيه بقعان السام (أى أبناء الاماء الروميات الذين يؤمرون فى الشام) على العراق ، وينهى البهم أمر صدقتها ، ويدعوه الى مداراتهم حينئذ لأنهم الى زوال ؛ ولأن الأجر الحق عند الله (٢٧٩) واذا وضعنا هذا كله فى سياق المنافسة بين العراق والشام فى مجال العلم والأدب والسلطة جميعا ، فاننا نستطيع أن نرى هذا التراجز فى ضوء جديد يؤكد الاصرار على بعث المفهوم القديم بعد أن تهبأت الشروط الموضوعية لهذا البعث والاحياء .

لكن هذا الاصرار الذى عوق كثيرا من الأفكار ، لم يستطع أن يعوق الاندفاع الاسلامية نحو العلم ، ولم يستطع أن يشغلها عن السؤال عن النفس العلمى للظواهر ، فظهر من العلماء النقاد طبقة متميزة فى المجتمع الاسلامى ، أعادت النظر فى ذات السؤال القديم ، الذى طالما شغل العقول ، والذى يؤول الى : من أين يمتاح المبسوع ما يأتى من ابداع ؟ وبعبارة أخرى : ما الفهم السليم لظاهرة الابداع الفنى ؟

(٢٧٩) انظر نص اللقاء فى المصدر السابق - نفس الجزء - ص ٥٩١ - وقد أثرنا ان نسر كلام أبى هريرة بلسنا لأنه فى حاجة الى بعض شرح .

القسم الثاني :

المفهوم المنهجي للإبداع الفني

مشكلة المنهج فى النقد القديم

كان المفترض أن نفتح دراسة المفهوم المنهجى للإبداع الفنى فى النقد القديم بأن نعرفه ، لكننا لا نستطيع هذا قبل أن نصف المنهج القديم .
ويزيد الأمر صعوبة غياب أى تعريف كاف للمنهج القديم . فالباحثون يدخلون على الموضوع ببساطة كأن فكرة المنهج واضحة بذاتها لا تحتاج إلى شرح . وأبسط تحليل لسباقات كلمة المنهج فى كتابات الباحثين يكشف عن طبيعة الأزمة : فالكلمة ينراوح معناها بين تنظيم المؤلف العلمى ، والنحصر ببعض ضوابط الموضوعية ، وتنظيم المعارف فى قوانين ضابطة . أما إذا قلنا أن المنهج موقف معرفى منطقى مضبوط بضوابط الموضوعية ، فإننا نكون بعيدين ، بهذا الفهم الشامل ، عن الاستخدامات الشائعة للكلمة .

على أن السؤال عن طبيعة المنهج من حقه أن يأتى بعد الفراغ من سؤال اسبق . فهناك من الباحثين من يتساءل عن وجود علم للنقد عند العرب . ومن الجلى أن حسم هذا التساؤل هو الخطوة الأولى فى بحث المنهج . فإن كان النقد علما فله منهج ، فإن لم يكن فرغنا من قضية المنهج إلى نفيها . وهكذا نبدأ بالسؤال : هل كان عند العرب ما يمكن أن نسميه « علم النقد » ؟ . لقد أثار الشيخ أمين الخولى السؤال الأخير ، وانتهى ، فى الإجابة عليه ، إلى أن العرب لم يضعوا للنقد علما خاصا به ، واستدل على ذلك بأدلة عديدة نوجزها فيما يلى : -

- ١ - أن قوائم العلوم عند العرب قد خلت من علم خاص بالنقد (٢٨٠) .
- وهذه الملاحظة قد لاحظها المرحوم طه أحمد إبراهيم كذلك (٢٨١) .

(٢٨٠) أمين الخولى : النقد والحياة : - دراسة بمجلة الأدب - القاهرة - ع ٣ - مايو ١٩٥٦ م - ص ٦ ، ٧ .

(٢٨١) طه إبراهيم : تاريخ النقد الأدبى عند العرب - دار الفكر العربى - بدون تاريخ - ص ١٣ .

٢ - قلة آثار العرب في النقد حتى ان حاجي خليفة لم يذكر في كشف
الظنون الا أربعة كتب تحت عنوان نقد الشعر (٢٨٢) .

٣ - أما كتب كالموازنة أو الوساطة فهي « لا تتصدى لأفق فسيح ، يؤصل
أصولا في النقد » (٢٨٣) .

وينتهى آخر الأمر الى القول ان العرب مارست « العمل النقدي »
دون أن تضع « علما » للنقد . ولقد خالف الدكتور طه حسين نظرية الخولى
هذه ، وذهب الى اثبات علم النقد للعرب ، مع ايضاح أنهم أطلقوا على
هذا العلم اسم البيان أو البلاغة (٢٨٤) . وذهب المرحوم طه ابراهيم الى
ذات المذهب (٢٨٥) . وأهم أدلة هذه النظرية المضادة عبارة نقلها الانباني
في حاشيته على رسالة الصبان عن السيوطي في حاشيته على البيضاوي ،
يقول فيها السيوطي : « وكان المتقدمون يسمون علم البلاغة وتوابعها بعلم
نقد الشعر ، ونقد الكلام » ، وقد بذل الشيخ الخولى جهدا كبيرا
ليجرح هذا النص (٢٨٦) .

وفى الامكان أن ننسج بالنظريتين معا ، وأن ندفعهما معا ، في نفس
الوقت . من جهة أولى فان الرجوع الى قائمة العلوم العربية فيه خطأ علمي ،
فهى قائمة خادعة توحى بتمايز العلوم واستقلال كل منها عن سائرهما ،
بينما هى في الواقع متداخلة تداخلا شديدا . فلقد كان نشاط العالم
القديم يتوزع علوما كثيرة ، كما كان حال ابن سينا ، وعبد القاهر ،
والجاحظ ، وسائر رموز التراث . وانما لم تضع العرب « علما » خاصا
بالنقد لأنه موضوع « العلم » باطلاق اللفظ وتعميمه . فجميع العلوم تقبل
على الأدب : اللغة ، التفسير ، التاريخ ، الحيوان ، الخ ؛ حتى استعان
الطبيب بالشعر التعليمي ، فوضع - مثلا - ابن سينا أرجوزة في الباء ضمن
أبحاثه الطبية (٢٨٧) . ومن جهة ثانية لا نستطيع أن نسوى - كما يشير
طه ابراهيم بحق (٢٨٨) - بين مصطلحي البيان والنقد ، فالنقد أرحب

(٢٨٢) الخولى : المقال السابق - ص ٨ .

(٢٨٣) نفس الموضع .

(٢٨٤) طه حسين : تحية من الأستاذ العميد للأستاذ - مجلة الأدب - ع ٤ - يونية

١٩٥٦ م - ص ٦ . وانظر رد الخولى عليه في ع ٥ - يوليو ١٩٥٦ م ص ٧ - ٩ .

والنقد ورده صورة رائدة من الحوار العلمى المذهب العامر بالمودة الباحث عن الحقيقة .

(٢٨٥) طه ابراهيم : تاريخ النقد - ص ١٣ .

(٢٨٦) الخولى : النقد والحياة - ع ٣ - ص ٨ - ١١ .

(٢٨٧) د. عبد الستار ابراهيم : الانسان وعلم النفس - ص ٣٤ . ويبدو أن الموقف

القديم يشبه الموقف المعاصر حيث أصبح كل مثقف بثقافة أو بعلم يبارس النقد ويدعى
المنهجية .

(٢٨٨) طه ابراهيم : تاريخ النقد - ص ١٣ .

مبادئ ، يتسع لموازنات ، ولبحث أسس فنية عامة ، ولتأبئة تاريخ الفن ؛
 وأيس عام الببان كذاك . ومن جهة ثالثة فان النظريتين تناقشان علمية
 النقد القديم أو لا علميته فى غباب التعريف الدقيق الواضح لكلمة « العلم » .
 وإذا أخضعناهما لتحليل الخطاب فسوف نجد أن « العلم » فبهما عليه
 تنظيم للمعلومات ، واستخلاص للقوانين المنظمة لها . ولعل هذا ما يومى
 إليه المرحوم الحولى بقوله : « أمهات الأفكار النقدية الجامعة » (٢٨٩) ،
 ولعله ما يريد طه حسين حين يقول عن العرب : « وهم قد بلغوا من تنظيم
 النقد فى أدبهم ما استطاعوا » (٢٩٠) . ومن الجلى أن العلم ليس
 محض تنظيم لمعارف فى أفكار جامعة ، لكنه كشف لمعرفة جديدة تعيد
 تنظيم الحقل المعرفى كله . ومن جهة أخيرة فان النظريتين تفران بأن العرب
 مارسب العمل النقدى فكيف يمكن أن تصدر أعمال نقدية عن غير أسس
 ضمنية نفوم عليها ؟ يدحض هذا الظن نأما محاولة رائدة قام بها الدكتور
 محمود الربعى . فى مقدمته التحليلية لنصوص من النقد العربى القديم
 حاول إعادة عرض النقد القديم من وجهة نظر المنهج الشكلى فى النقد
 الحديث The Formal Approach ، فكشف عن سمات هذا
 المنهج فى التراث النفسى . ابن طباطبا ، مثلاً ، فى هذا العرض
 الجديد يرى السع على أنه « رد فعل حسى » (٢٩١) والنأضى الجرجانى
 يلحن فى القول بعالم الفنون التشكلىة ، (٢٩٢) والمنهج الشكلى يتحرك
 فى منطقة جد فربية من منطقة القأضى الجرجانى (٢٩٣) . ومع أن هذه
 المحاولة تمنع فى عيب الاسقاط ، اذ تستقط الحديث على القديم ، فنفيدنا
 فائدة عظيمة إذا كان الهدف أن نأذوق الخمر القديم فى كأس جديدة ، أو
 أن نحب التراث أو نألفه ، لكنها لا نعبى على معرفته ، وتظل - برغم هذا
 - حاسمة فى السرهنة عابى امكانية استخلاص ما يسمى بالأفكار النقدية
 الجامعة بالمعنى الحديث من النقد القديم .

وفى غياب منهج تحليل الخطاب ، وفى ظل التعامل مع العلم بوصفه
 نأطبما لمعارف لا كسفا معرفيا ، لا نحقق المعرفة الصحيحة بالنقد القديم .
 وما يصيب مفهوم « العلم » من اساءة يصيب مفهوم « المنهج » بالمثل . ومنذ
 أألمى الدكتور محمد مندور مصطلح النقد المنهجى على قطاع محدود من
 النقد القديم ، وقد أصبحت قضية المنهج القديم حية مؤرفة ، دون أن

(٢٨٩) الخولى - ع ٣ - ص ٨ .

(٢٩٠) طه حسين - ع ٤ - ص ٨ .

(٢٩١) د . محمود الربعى . نصوص من النقد العربى القديم - المقدمة التحليلية -

القاهرة - الشأب - ١٩٨٤ م - ص ٣١ .

(٢٩٢) نفسه - ص ٤١ .

(٢٩٣) نفسه - ص ٤٥ .

تحظى بملاج نافع • وكثيرا ما تناول الباحثون « المنهج » وفي أذهانهم « منهج التأليف » وخصائصه المعروفة في الكتابة العلمية ، دون أن يتناولوه بوصفه أداة كشف لمعرفة • ودراسة الدكتور على عسرى رايد في البلاغة العربية وقعت في هذا الضرب من المهم • فلقد ميز بين أربعة مناهج : التجميعي ، والانطباعي ، والحدائي الفني ، والتقني الانطباعي (٢٩٤) • ثم يصرح هو نفسه بأنها ليست الا « منهج تأليف » (٢٩٥) لا مناهج بحث بالمعنى العلمي • وإذا حللنا الخطاب العلمي لدى دارسي النقد القديم فأننا نجد نماذج كثيرة على هذا الضرب من الفهم (٢٩٦) • وفي السياقات التي يرفع فيها الفهم درجة أعلى فإنه يربط بفكرة تنظيم المعرفة ، وهذا ما جعله أحد الباحثين غاية المنهج (٢٩٧) • لكن فكرة تنظيم المعرفة لا تبتعد عن فكرة التأليف الا مسافة بسيطة •

ويبدو أن الباحثين لم سيعفهم أو تسبغ احتياجاتهم فكرتنا التنظيم والتأليف فمضوا يستقون على القديم أفكارا حديثة عن المناهج النقدية • نموذج هذه المحاولة تقسيم المرحوم سيد قطب لمناهج النقد في كتابه « النقد الأدبي : أصوله ومناهجه » ، الى أربعة : المنهج الفني ، والمنهج التاريخي ، والمنهج النفسي ، والمنهج المتكامل أو التكاملي (٢٩٨) • وكلها بغير شك أفكار حديثة عن المنهج تسقط اسقاطا على التقديم العديم ، نفتته تفهنا واضحا • كما أنها تقع في عيب التداخل بين الأقسام ، فالمنهج التاريخي يظهر في المنهج الفني ، والمنهج الفني يظهر في المنهج التاريخي (٢٩٩) • وتتابع بعض الدراسات سيد قطب دون تمجيص لتقسيماته (٣٠٠) • ولعل أهم محاولة في هذا الشأن محاولة الدكتور

(٢٩٤) د. على عسرى زابد • البلاغة العربية تاريخها - مصادرهما • مناهجها - القاهرة - مكتبة الشهاب - ١٩٨٢ م - ص ١٥٧ - ونعتقد أن كلمة مصادر رائدة في العنوان لا ضرورة لها •

(٢٩٥) المصدر السابق - ص ١٥٨ •

(٢٩٦) انظر نماذج على هذه الظاهرة : د. محمود الحسيني المرسى : مفهوم الشعر في النقد العربي حتى نهاية القرن الخامس الهجري - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨٣ م ص ٨١ ، د. محمد زغلول سلام : تاريخ النقد الأدبي والبلاغة • ص ١٤٩ ، ص ٢٣٥ ، د. منصور عبد الرحمن : مصادر التفكير النقدي عند حازم القرطاجني - القاهرة - الأنجلو المصرية - ١٩٨٠ م - ص ٧٤ •

(٢٩٧) د. منصور عبد الرحمن : مصادر التفكير النقدي عند حازم - ص ٧٥ •

(٢٩٨) سيد قطب : النقد الأدبي : أصوله ومناهجه - دار الشروق - ط ٥ - ١٩٨٣ م -

ص ١١٦ •

(٢٩٩) نفسه ص ١٥٣ •

(٣٠٠) د. هند حسن طه : النظرية النقدية عند العرب - العراق - ١٩٨١ م -

ص ٢٧٠ والفصل الأول من الباب الثالث كله •

محمد مندور الذى شق لنا بطن القضية • وهو يعرف النقد المنهجى تعريفاً.
أثر على الباحثين من بعد (٣٠١) • فقال :

« الذى نقصده بعبارته النقد المنهجى هو ذلك
النقد الذى يقوم على منهج تدعمه أسس نظرية أو
تطبيقية عامة ، ويتناول بالدرس مدارس أدبية أو
شعراء أو خصومات يفصل القول فيها ويبسط
عناصرها ويبصر بمواضع الجمال والقبح فيها •

« ولقد اتخذنا مركزاً لهذا البحث النقاد
الكبارين أبا القاسم الحسن بن بشر بن يحيى
الآمدى صاحب كتاب « الموازنة بين الطائيين » ،
والقاضى أبا الحسن على بن عبد العزيز بن الحسن
ابن علي السمواعيل الجرجاني صاحب كتاب
« الوساطة بين المتنبى وخصومه » (٣٠٢) •

ومن أهم الافكار التى أشاعتها دراسة مندور تمييزه الواضح بين
النظري والتطبيقى فى النقد ، وربطه المنهج النقدى بما أسماه فى هذا
النص « أسس نظرية أو تطبيقية عامة » • فى هذا السياق يتخذ المنهج
معنى تطبيق الأسس ، وهو معنى لبس بعيداً بحال عن فكرة تنظيم المعارف
التي سلفت • وقريب من هذا المعنى النفات مندور فى أحد مواضع كتابه
الى « منهج التأليف » الذى كان الناقد القديم يتبعه ، وهو ينفى عن ابن
قتيبة ، وعن مؤرخى الأدب القدماء ، صدورهم عن منهج فى التأليف (٣٠٣) •
وفى النص الذى نقرأه الآن خلط بين مفهوم المنهج ، وموضوعاته ،
وعملياته ، فدراسة المدارس والشعراء والخصومات موضوعات للمنهج ،
أما الموازنة فعلية من عملياته • ولقد قاد الخلط بين الوظائف والعمليات
والمنهج الى تضيق مفهوم النقد المنهجى فلا يكاد ينطبق الا على الآمدى
والقاضى الجرجاني • وهناك وجه آخر لهذا الخلط والتضييق يفصح عن
وقوع محاولة مندور الرائدة فى عيب الاسقاط • ذلك أنه بتصور المنهج
فى ضوء إعجابه بمنهج المدرسة التأثرية الفرنسية التى يمثلها لانسون خير
تمثيل دون غيره من المناهج ، ثم يسقط هذا المنهج المختار على النصوص

(٣٠١) قارن نص مندور بكلام د. قاسم مومنى : نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى -
الماهرة - دار الثقافة - ١٩٨٢ م - ص ٣١ •

(٣٠٢) د. محمد مندور • النقد المنهجى عند العرب - القاهرة - دار نهضة مصر -
بلا تاريخ - ص ٥ •

(٣٠٣) النقد المنهجى - ص ٢٦ ، ٢٧ •

القديمة • ومن مظاهر هذا الاسقاط الحاحه على فكرة التعليل المفصل للذوق (٣٠٤) • وتعريفه للنقد بأنه « فن دراسة الأساليب » (٣٠٥) وفي اطار هذه التصورات يظل المنهج نوعا من تنظيم المعرفة ، أو تحقيق قدر عال من الدقة والموضوعية ، ولا يبلغ مفهوم المنهج أفاقه الصحيح حيث يكون كسفا للمعرفة ، وضبطا لظاهرة ، وجمعا بين الفلسفى والاجرائى ، مع بقاء التنظيم ، والدقة ، والموضوعية ، مظاهر له فحسب •

ومن الطريف أن الدكتور عبد القادر القط قد عالج موضوع المنهجية فحاثا الدكتور مندور فى مجمل نتائجه ، فلا يرى فى القاضى الجرجاني ، أو فى الآمدى ، ناقدا لمنهجيا (٣٠٦) ، ويعيب على دارسى منهجية النقد القديم أنهم قد أبطلوا « على ذلك النقد بكثير من حسن الظن والرغبة فى الربط بين ثقافتهم وبراننا القديم » (٣٠٧) ، فالناقد القديم لا يعرف التخصص (٣٠٨) ، ونفده نظرات جزئية لا تعرف النظرة الكلية الشاملة (٣٠٩) • روجه الطرفه أن يحمل مفهوم المنهج فى دراسة الدكتور القط تكشف عن التزامه بنفس التصور للمنهج الذى استمده المرحوم مندور من التأثر به بما فيه من ربط للمنهج بفكرة التعليل المفصل للذوق ، أو بفكرة تمييز الأساليب • ومع انحاد مفهوم المنهج بينهما الا أن التطبيق يأتى بنتائج معاكسة • هذا المعاكس برهان قاطع على أن الخطوة الأولى لدراسة المنهج القديم يجب أن تكون إعادة بناء تصورنا العلمى لفكرة « المنهج » فى حد ذاتها •

على أن هناك صعوبات بعرض طريق كل محاولة تسعى الى تحديد مفهوم المنهج العلمى فى النقد • والصعوبة الكبرى فى هذا الصدد تتمثل فى أن القدماء لم يستخدموا المصطلح : « المنهج » ، قاصدين به دلالة العلمية ، بل استخدموه - عادة - بدلالته اللغوية العامة • ولعل أوضح ساهد على ما ندول ، هو ما وضع لبوحنا بن البطريق ، المترجم العربى القديم ، حين عرضت له ، وهو يترجم أرسطو ، لفظة Methodos ، التى خرجت منها فى اللغات الأوربية المعاصرة الألفاظ التى شذر الى ما نشر

(٣٠٤) نفسه - ص ١١ ، ١٧ •

(٣٠٥) نفسه - ص ٧٣ ، ٤٨ •

(٣٠٦) د. عبد القادر القط : النقد العربى القديم والمنهجية - مجلة فصول - القاهرة -

المجلد الأول - ع ٣ - أبريل ١٩٨١ م - ص ١٧ ، ١٥ •

(٣٠٧) نفسه - ص ١٣ • والدكتور القط معنى ماأما ان اسطر الرأى من عبارته

وجد أصاب كبد الحقيقة •

(٣٠٨) نفس الموضع

(٣٠٩) نفسه ص ١٤ •

إليه بلفظ « المنهج » ، فلم يستطع ابن البطريق أن يجد لفظا عربيا مناسباً لترجمة اللفظ الأعجمي ، فاستخدم لفظ الحيلة (٣١٠) . ولعل هذا يرجع من بعض النواحي الى ضعف سيطرة يوحنا على اللغة العربية ، وقلة محصوله منها ، فقد كان بإمكانه أن يستخدم ألفاظا أخرى أكثر توفيقاً ، ولفظ « المنهج » أو « النهج » عربى أصيل ، كان العرب يستخدمونه ، ولا يوجد حرج يمنع المترجم من اللجوء إليه ، ولو فعل لأكسبه دلالة اصطلاحية كانت تغنى البحث فى مقامه هذا عن كثير من الاستنباط والتأويل . لكن هذا الموقف من ابن البطريق يظل مع هذا دالا على غياب الدلالة العلمية لمصطلح المنهج عن البحث العلمى العربى ، فى هذه الفترة المبكرة . ذلك أن أرسطو قد تعاقب عليه الشراح من العرب ، وقد ألم به كثير من الناس ، بالمطالعة والمدارس ، أو بالسماع والشهرة ، وقد نظر فيه نصراؤه وأعداؤه على السواء ، مع اختلاف فى أغراضهم ، ومع هذا لم يجد ، طوال الحركة العلمية ، من يستبدل بمصطلح الحيلة مصطلح المنهج ، أو يخرج من عبارات الأرسطية بأثارة مشكلة المصطلح العلمى . وإذا استعرضنا بعض سابقات اللفظ فى الكتابات العربية ، فسوف نجد فى ذلك شاهدا جديدا على ذات الظاهرة :

أ - يقول الفاضل الجرجاني : -

« ان من العلماء من يعم بالنقص كل محدث ، ولا يرى الشمس الا القسليم الجاهلى ، وما سلك به ذلك المنهج ، واجرى على تلك الطريقة . . . » (٣١١) .

فالمنهج هنا يستخدم بمعناه العام مرادفا لكلمة الطريقة (*) ، وهما هنا يتساويان مع كلمة رأى ، أو المذهب ، أو الاتجاه ، أو التيار ، وكلها بعيدة عن الدلالة العامة المرادة من كلمة منهج .

ب - يقول صاحب ديوان المعاني : -

« لأن الخروج من ضرب الى ضرب أنفى لللال ،
واعدى على الكلال من لزوم نهج لا يتعداه
والاقتصار على أمر لا يتوخى سواه . . » (٣١٢) .

(٣١٠) د. مصطفى النشار : نظرية العلم الأرسطية : دراسة فى منطق المعرفة العلمية عند أرسطو - القاهرة - دار المعارف - ط ١ - ١٩٨٦ - هامش ص ٢١٠ .
(٣١١) الجرجاني . الوساطة - تج : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البخاوي - القاهرة - دار احياء الكتب العربية - ط ٢ - ١٩٥١ م - ص ٤٨ .
(*) ما رالت بعض الدول العربية الى الآن تستخدم كلمة بهج بمعنى شارع ، أو طريق يمشى فيه الناس .
(٣١٢) العسكري : ديوان المعاني - القاهرة - القدسي - ١٤/١ .

كلمة « نهج » فى سياق أبى هلال مستخدمة بمعناها اللغوى ، وهو الطريق (٣١٣) ، وهذا ما جعلها مقابلا للاستطراد من حيث ان الطريق محدد سلفا ، أما الاستطراد ففيه قدر من الحرية . ولا يخطر للعسكرى فكرة أن الاستطراد يمكن أن يكون منهجا فى التأليف أو الكتابة مع أن كلمة النهج فى سياقه تشير الى عملية التأليف اشارة ظاهرة .

ج - أما حازم القرطاجنى فهو يستخدم كلمة منهج استعمالين مختلفين . فى الأول تكون الكلمة بديلا عن كلمة باب فى تقسيم الكتب ، فكتاب « منهاج البغاء وسراج الأدباء » مقسم الى منهاج ، مقسمة الى معالم أو معارف ، مقسمة بدورها الى اضاءات وتناوير ، يعقب عليها بمآم تضم فوائين كل منهج . ومن الواضح أن الكلمة ههنا مرتبطة بفكرة التأليف ، وهو أمر يوحى بأن المحدثين - فى بعض الأحيان - لم يتجاوزوا أسلافهم فى مفاهيمهم الأساسية .

أما الاستخدام الثانى لكلمة نهج فنموذجه هذا النص :

« ومن المشراء من يمشى على نهج غيره فى المنزع
ويقتضى فى ذلك أثر سمائه حتى لا يكون بين شمس
وشعر غيره من هذا حدوه فى ذلك كبير ميزة ،
ومنهم من اختص بمنزع يتميز به شعره من شعر
سواه نعتو منزع مهيأ ومنزع ابن شفاقة » (٣١٤) .

وارتباط كلمة النهج بمعنى الطريق واضح ههنا فى ارتباطها بالفعل يمشى . والمراد هنا هو ما يسمى بمنهج الابداع (٣١٥) ، وهو ما يظهر فى كلمة « منهاج » فى عنوان كتاب حازم ، وهو معنى مختلف عن معنى المنهج فى البحث العلمى . ومن الواضح أن كلمة النهج فى نص حازم تعنى الطريق المحدد سلفا للمبدع كى يتبعه فى مقابل المنزع الخاص الذى قد يتميز به المبدع . وسوف نرجع الى معنى النهج هذا فى موضع قادم نشير فيه الى مفهوم « الأسلوب » فى الخطاب القديم .

وإذا تحولنا عن تحليل السياقات المتنوعة التى وردت فيها كلمة المنهج ، فإن أفضل ما نفعل أن نبحث عن « فرض عامل » يفسر طبيعة

-
- (٣١٣) انظر الزمخشري : أساس البلاغة - تج ٠ أ ٠ عبد الرحيم محمود - بيروت - دار المعرفة - ١٩٨٢ م - مادة نهج - ص ٤٧٤ .
- (٣١٤) حازم القرطاجنى : منهاج البغاء وسراج الأدباء - تج : محمد الحبيب بن الخوخة - تونس - دار الكتب الشرقية - ١٩٦٦ م - ص ٣٦٦ .
- (٣١٥) هذا هو المعنى الذى استخدمه الدكتور صلاح فضل فى كتابه : « منهج الواقعية فى الابداع الأدبى » .

المنهج القديم ، نلتزمه فى العلوم الحديثة المختصة بمشكلة المنهج ، وهى
ثلاثة علوم :

(أ) المنطق ومناهج البحث : Logic and Methodology

(ب) نظرية المعرفة : Epistemology, Theory of knowledge

(ج) فلسفة العلم : Philosophy of Science

ويضع العلم الأول أمامنا ثلاث صور من المنطق : الصورى ، التجريبي ،
الرمزى . وأسهل شئ على الفائلين بتأثر العرب بأرسطو أن يفترضوا
صورية المنهج العربى ، لكن هذا يضيق معنى المنهج فى حدود المنطق ،
ويهمل الأبعاد الأخرى التى يكشف عنها العلمان الآخران . والمنطق الصورى
نفسه ليس فحسب التعريف ، والحد ، والقيود ، والسور ، والقصبة ،
والقياس الخ . المنطق الصورى يصدر عن تصور صورى للمعرفة .
ومن جهة ثانية فإن احتمال رمزية المنهج غير قائم ؛ لأن المنطق الرمزى قد
نشأ بجهود رسل ، وفريجة ، وفتحشستين ، (٣١٦) معتمدا على نظريات
رياضية متقدمة ، مثل نظرية الاسقاط الهندسى التى اعتمد عليها فتحشستين
- قبلها يقول رسل (٣١٧) - ومنذ نظرية الدوال التى يعتمد عليها إلبيرج .
وهكذا فإن بجريية المنطق العربى احتمال معقول .

أما عن فلسفة العلم فهى تتعامل مع المنهج بوصفه خطة أو استراتيجية
استخدام الأدوات وتوظيفها بحسب الأدوات والمسلمات ، والأهداف ،
والوثائق ، والأبنية (٣١٨) . أما الأدوات فائتان : الملاحظة والتجربة ،
ومن هنا كان خطأ - فى سباق فلسفة العلم - أن نعد التجربة منهجا وهى
أداة فحسب . أما المسلمات فنثلاث : الأولى الحتمية والنظام والاطراد والعلية ،
والثانية الحقيقة ، والثالثة الموضوعية . أما الوظائف فأربع : الوصف ،
التفسير ، التنبؤ ، الحكم . أما أبنية المنهج فخمسة : الوقائع ، المفاهيم ،
المروض ، القوانين ، النظريات .

وإذا كان المناطقة يميزون بين نوعين من الاستدلال : الاستدلال
الاستقرائى Inductive Reasoning ، والاستدلال الاستنباطى
Deductive Reasoning فان فلاسفة العلم يميزون بالمثل بين الاستقراء

(٣١٦) لودفيج فتحشستين : رسالة منطقية فلسفية - ت . د . عزيمى اسلامى - الانجلو
المصرية - ١٩٦٨ م - ص ٤ ، ٥ .

(٣١٧) السابق - ص ٣٤ .

(٣١٨) د . صلاح قنصوه : فلسفة العلم - دار الثقافة - ١٩٨٦ - ص ٢٥٥ .

والاستنباط كأدوات منهجية على أساس أن الاستقراء يبدأ من المعطيات الملاحظة ، بينما يبدأ الاستنباط من القانون العام ليطبق على حالة خاصة (٣١٩) . ومن هنا أشار أصحاب الفلسفة التجريبية فى العلم الى أن المنهج التجريبي « تفكير استدلالى دقيق قائم على فكرة (أو فرض) أثارتها الملاحظة وأثبتتها التجربة » (٣٢٠) تأكيداً على الطبيعة الاستدلالية للمنهج التى تكشف عن وجود جانب منطقي فى كل منهج . وبالنسبة لفلسفة العلم فإن المنهج « مركب مؤلف مما نسميه بالاستقراء والاستنباط ، وهو لا يقتصر على الاكتشاف فحسب ، بل يفتنى الى الابداع أيضا » (٣٢١) هذا الفهم الذى يلج على فكرتى الكشف والابداع يلمح الى الطبيعة المنطقية للمنهج من جهة ، والطبيعة المعرفية له من جهة أخرى . وإذا راجعنا الأفكار التى قدمها فلاسفة العلم عن المنهج فسوف نجد أنها ليست الا ضوابط مختلفة تساعد على اقضاء الذات بأهوائها ومبولها وأحكامها المسبقة عن الموضوع ، وهذا ما يتيح لنا أن نطلق على هذه الأفكار اسم « ضوابط الموضوعية » .

أما نظرية المعرفة فإنها تعالج المنهج بوصفه بوظيف المصدور المعرفى فى الكشف والابداع المعرفيين . هذا الفهم يدور حول فكرة المصدر . ومصادر المعرفة كثيرة . هناك العقل ، والتجربة ، والحس ، واللبام ، والوعى ، والصور الرمزية للغة . والفالب على الباحثين جمعها تحت بطاقتين : العقل والتجربة . بعد أن يتخلصوا من الشكاك الذين يشكون فى إمكان المعرفة ، شكاً مذهباً ، أو منهجياً ، أو يقولون بيقينيتها (اللوجما) ، لا نسبيتها (٣٢٢) .

أما أصحاب العقل فيعتقدون أن المعرفة نحصل منه بواسطة المبادئ العقلية القائمة به ، وهى كائنة وضرورية ولبست جزئية أو ممكنة كما فى التجربة (٣٢٣) . ويعتقد أصحاب التجربة أن المعرفة تنشأ عن التجربة ولا قيمة لها الا بها (٣٢٤) . والمنهج فى ضوء نظرية المعرفة ليس خالفاً من البعد المنطقي ، فنى الامكان أن نقول مع بليشر **Bleicher**

(٣١٩) نفردح : فن البحث العلمى - ت . زكريا فهمى - بيروت - ط ٤ - ١٩٨٣ م -

ص ١٤٠ .

(٣٢٠) كلودبرنار : مدخل الى دراسة الطب التجريبي - ت . د . يوسف مراد وآخرون -

القاهرة - ١٩٤٤ م - ص ١١ .

(٣٢١) المصدر السابق والصفحة .

(٣٢٢) د . قصوى : فلسفة العلم - ص ١٤٣ .

(٣٢٣) د . عبد الرحمن بدوى : مدخل جديد الى الفلسفة - الكويت - ط ٢ -

١٩٧٩ م - ص ١٦١ .

(٣٢٤) السابق - ص ١٦٥ .

ان المذهب التجريبي مصمم على صياغة عالمه فى فضايا شرطية ، أما المذهب العقلى ، فهو اذ يعتقد فى الاستحالات والضرورات يصر على أن يصوغ عالمه فى قضايا حملية (٣٢٥) ان المنهج يستوعب المنطق وضوابط الموضوعية ونظرية المعرفة جميعا . ان المنهج موقف معرفى منطقى مصبوط بضوابط الموضوعية .

وطبقا لنظرية المعرفة فاننا أمام احتمالين : أولهما أن يكون المنهج القديم عقليا ، والآخر أن يكون تجريبيا . وليس المراد بالعقلية هنا مناهج جدلية مثل منهج هيكل . كذلك ليس المراد بالتجريبية مدلولاتها فى العلم المناصر . واحتمال عقلية المنهج القديم أضعف لأنه يؤدى الى الزعم بأن المنهج القديم يخضع للمنهج العقلى اليونانى الذى رموزه سقراط وأرسطو ، وفى هذا الاحتمال خروج عن مبدأ الاضافات الحضارية الى نقدها كل حضارة جديدة .

ولقد سجلت التجريبية العلمية Scientific Empiricism فى صور عديدة : الوضعية المحدثة Neopositivism ، والنقدية التجريبية Empiricism ، ارنست ماخ ، والوضعية المنطقية Logic Positivism ، والاجرائية Operationism ، والسلوكية Behavioriorism . وأسس النزعة العلمية Scientism تتمثل فى أن العلم يعامل مع حقائق معطاة بمعزل عن الباحث ، وأن المنهج التحليلى التجريبى هو الوسيلة الوحيدة الصحيحة للمعرفة ، وأن المنهج يعم النشاط المعرفى كله ، وأن نتائج المنهج هى الشكل الصحيح الوحيد للمعرفة (٣٢٦) .

هذه الصور كلها أفرزها البحث المنهجى بعد أن تخلص من النزعة العقلية القديمة . ان نهضة العلم قد اعتمدت على التجريبية وترك المفولات الميتافيزيقية (٣٢٧) ومع المنطق الرمضى تخطى البحث المنهجى حدود التجريبية التفليدية ، وهو ما انعكس على ما يسمى التحول اللغوى linguisticturn . وتمتد مراجعة تشومسكى لسكسر النموذج الكلاسيكى لهذا التحول (٣٢٨) . والمنهج التأويلى Hermenutic الذى يفسر العلم بوصفه « حالة خاصة من التفسير المتبادل بين الانسان

Bleicher, The Hermenutic Imagination, Routledge & Kegan Paul, 1982, p 17.

Bleicher, Loc. cit., p. 26-27.

(٣٢٦)

(٣٢٧) د . بدوى : مدخل جديد الى الفلسفة - ص ٨ ، د . قنصوه : فلسفة العلم -

ص ٩٦ ، ١٩٥ .

Bleicher, Loc cit., p. 30.

(٣٢٨)

والطبيعة خلال سياق تاريخي واجتماعي « (٣٢٩) صورة ثانية من هذا التحول . والمراد من هذا كله أن المناهج المعاصرة قد تخطت التجريبية والعقلية في الصورة القديمة لهما ، تخطتهما من طريق الاستيعاب والتجاوز الذي يؤسس كل طبيعة معرفية ناضجة . والفرض من الإشارة الى هذا التجاوز تأكيد أن المراد بفرض تجريبي المنهج ليس اسقاط تصور حديث للتجريبية على المنهج القديم ، ولكن المراد هو الكشف عن طبيعة المنهج القديم في السياق القديم ذاته .

ونستطيع الآن أن نقرر أن « المنهج » موقف معرفي منطقي اجرائي مضبوط بضوابط الموضوعية ، كما نستطيع أن نختبر صحة هذا الفرض المعقول : ان المنهج العربي هو الصورة الأولى للمنهج التجريبي في تاريخ العلم . ويمكن البرهنة على صحته بما يلي :

١ - يقرر الباحثون - العرب والأجانب - أن المنهج العربي في العلوم الطبيعية هو المنهج التجريبي (٣٣٠) ولهم في هذا مادة علمية وفيرة . والأهم من رأيهم ما أوردوه من مقتطفات تنطق بوعي العالم العربي القديم بالتجريبية . من ذلك قول عبد اللطيف البغدادي : « **التحسس أقوى دليلا من السمع** » (٣٣١) . وقول الرازي : « **لبس يكهى في احكام صنعة القلب قراءة كتبها** ، بل يحتاج مع ذلك الى مزاولة المرضى ، الا أن من قرأ الكتب ثم زاول علاج المرضى يستفيد من قبل **التجربة كثيرا** » (٣٣٢) وقول البيروني : « **والى التجربة يلتجأ في مثل هذه الأشياء** ، وعلى **الامتحان يعول** » (٣٣٣) هذا الوعي التجريبي في العلم الطبيعي يجعلنا نتوقع وعيا تجريبيا مماثلا في العلم الانساني .

٢ - وفي مقام الطب النفسى يرى الباحثون في ممارسات الطب النفسى القديم مظاهر تجريبية من الأخذ بفكرة الأساس النفسىجسمى Sycho-somatic (٣٣٤) . ومن العبارات الصريحة في هذا الوعي

Ibid, p. 14

(٣٢٩)

- (٣٣٠) انظر : د. مصطفى المشار : نظرية العلم الأرسطية - ص ص ٢٢٠ - ٢٢٢ ، ومواضع آخر ، بول غليونجي : ابن النفيس - القاهرة - الدار المصرية للنناليف والرحمة - ص ٦٠ والكتاب كله شهادة على صحة هذا الفرض ، د. توفيق الطويل : العرب والعلم في عصر الاسلام الذهبي - القاهرة - دار النهضة العربية - ١٩٦٨ م - ص ٣٠ .
- (٣٣١) مقتبسة في غليونجي : ابن النفيس - ص ٦٨ .
- (٣٣٢) مقتبسة في المصدر السابق .
- (٣٣٣) مقتبسة في الطويل : العرب والعلم - ص ٣٤ .
- (٣٣٤) انظر يوسف مراد والمذهب الكامل ص ١٧٠ ، د. عبد الستار ابراهيم : الانسان وعلم النفس - ص ٣٦ ، د. مصرى عبد الحميد حنورة : رحلة الابداع - مجلة =

التجريبى عبارة الامام فخر الدين الرازى : « التجربة والقياس يشهدان بأن التصورات قد تكون مبادئ لحدوث الكيفيات فى الأبدان » (٣٣٥) .

٣ - وفى مقام الفلسفة وعلم الكلام عموما ، وأصول الفقه خصوصا ، يطرح الدكتور على سامى النشار نظرية تؤكد أن الأصوليين لم يكتفوا بنقد المنطق الأرسطى ، بل طرحوا منظما تجريبيا تجلى واضحا فى مسألة الحد والتعريف ، ومسألة الاستدلال والقياس ، ومسألة العلة على نحو خاص . وهم عنده فى مسألة الحد اسميون ، حسيون ، تجريبيون يقولون بفكرة الخواص قبل جون استيوارت مل (٣٣٦) ، خاصة بدخول عناصر جالينبة على التعريف الإسلامى تنمى فى التعريف بالرسم ، والتعريف بالتمثيل (٣٣٧) . وبالنسبة للقياس فهو عندهم ليس نقلة من الكلى الى الجزئى ، كما هو عند أرسطو ، بل نقلة من الجزئى الى الجزئى لجامع بينهما ، ويسمونه قياس الغائب على المشاهد ، ويقيمونه على قانونى العاية والادراك فى وقوع الحوادث ، سابحين مل فيهما . أما العلة فلسست عندهم علاقة ضرورية عقلية ولكنها ناقبة الحوادث على نحو من اقتران ما يعتقده فى العادة سببيا وما يعتقده مسببا ، رجوعا الى المشاهدة والخبرة (٣٣٨) . ولقد نقد دافيد هيوم والتجريبيون المحدثون فكرة العلة على أساس من فكرة العادة كذلك (٣٣٦) . وخلصه نظرية النشار أن خصائص المنطق الإسلامى التجريبى ثلاثة : أولاها الأخذ بعناصر رواقية والنزوع عن المينافزيتا ، وثانيتها لغوية المنطق ، وهو بهذا منطق اسمى ، والثالثة الحسبة وانكار الكليات وعدم الاعتراف الا بالجزئيات (٣٤٠) .

وإذا قلنا ان أصول الفقه لها حضور باكر منذ كتاب الأئم للمشافعى ، وان المتكلمين قد استعملوا هذا الضرب من المنطق ، فأننا نستطيع أن نثبت منطقا تجريبيا فى هذا الجانب من العلم الانسانى لنزداد اقترابا من حقل النقد الأدبى .

= الكويت - ديسمبر - ١٩٨٠ م - ص ٢٤ . وقارن بحامد عبد القادر وآخرين ، فى علم النفس - القاهرة - ١٩٣٢ - ط ١ - ١/٣٥٩ ، ٢٦٠ حيث يرون فى الممارسات القديمة المأما بمبادئ التحليل النفسى .

(٣٣٥) يوسف مراد والمذهب التكامل - ص ١٧٠ .

(٣٣٦) النشار : نشأة الفكر الفلسفى فى الاسلام - القاهرة - دار المعارف - ط ٨ -

١٩٨١ م - ١/٣٩٠ .

(٣٣٧) النشار : مناهج البحث عند مفكرى الاسلام وتقدم المسلمين للمنطق الأرسطاطاليسى

- القاهرة - دار الفكر العربى - ط ١ - ١٩٤٧ م - ص ٤٣ .

(٣٣٨) نشأة الفكر الفلسفى - ١/٤٠ - ٤١ ، وفارن بتعريف القياس والعلة فى :

عبد الوهاب خلاف : علم أصول الفقه - الكويت - دار القلم - ط ١٠ - ص ٥٢ ، ٦٣ .

(٣٣٩) وليم جيمس : بعض مشكلات الفلسفة - ص ١٦٤ - ١٧٥ .

(٣٤٠) مناهج البحث - ص ٢٤٢ - ٢٤٣ .

٤ - ولقد شاع بين الباحثين تلك النظرة الباريخية المقارنة التي نرى أن فضل العرب على الحضارة الحديثة يتمثل في انفصال الفكر التجريبي من العرب إلى رواد الحضارة الحديثة (٣٤١) .

٥ - ولقد عمم بعض الباحثين وصف التجريبي على العلم والحضارة عند العرب ، فذهب أحدهم إلى أن ابن خلدون قد اصطنع المنهج التجريبي (٣٤٢) ، وأشار ثان إلى أن في القرآن شواهد على الاهتمام بمنهج التجربة (٣٤٣) . ويرى البعض أن التجريبية والمنطق التجريبي هما جوهر الحضارة العربية وروحها (٣٤٤) . وكان اليونان يرون أن تراث الشرق ضرب من المجرية *emperia* ، ورايهم هو الميسرفة *episteme* (٣٤٥) . وكلها قراءات وقراءات ترجع بحريية المنهج العربي .

٦ - خاصة إذا لاحظنا ظاهرة البداخل بين العلوم العربية ومشاركة العالم الواحد في أكثر من علم ، وهي الظاهرة التي ترسح أن العالم التجريبي الطبيعي من السهل أن ينقل معه نزعه التجريبية إذا انتقل من حقل العلم الطبيعي إلى حقل العلم الانساني . ومن الساذج على الأديب ، المعرفي من حقل إلى آخر داخل الدراسة الواحدة كتاب « الحيوان » لـ أرسطو الذي يجمع بين العلم الطبيعي وعلم الأدب ، وكتاب « الطب الروحاني » للرازي (٣٤٦) ، وهو يقوم على مزج التصور التجريبي ، والتصور الأخلاقي معا . ورسالة « كيمياء السعادة » (٣٤٧) للغزالي التي تقوم على محاولة شبيهة بمحاولة الرازي .

٧ - على أن الدليل الحاسم هو الكشف عن سمات المنهج التجريبي من خلال النقد القديم ذاته ، وهذا هو موضوع العرض التالي .

-
- (٣٤١) انظر نماذج على هذه النظرة المبارة في : النشار . مباحث الحديث - ص ١٢٨ ، ٢٤٣ ، د . ابراهيم بيومي مذكور . في الفلسفة الإسلامية : مباحث ونقد - دار المعارف - ط ٣ - ١٩٨٣ م - ص ٢٣ ، ٢٤ . د . عبد اللطيف محمد العبد . الفكر المنطقي - القاهرة - دار النهضة العربية - ١٩٧٨ م - ص ٧٦ وما بعدها ، د . فنسوة . فلسفة العلم - ص ١١٩ ، ١٢٠ ، وله . الموضوعية في العلوم الانسانية : عرض نقدي لمناهج البحث - القاهرة - دار الثقافة - ١٩٨٠ م - ص ص ٢٤ - ٢٦ .
- (٣٤٢) الطويل : العرب والعلم - ص ٥٨ ، ٥٩ .
- (٣٤٣) د . مصطفى ناصف : نظرية المعنى في النقد العربي - دار الأدب - ١٩٨١ م - ط ٢ - ص ١٩٧ .
- (٣٤٤) د . فنسوة : فلسفة العلم - ص ١٢٢ ، د . العبد : التفكير المنطقي - ص ٧٤ .
- (٣٤٥) د . فنسوة : فلسفة العلم - ص ١٠٦ .
- (٣٤٦) أبو بكر الرازي . الطب الروحاني - تج : بول كراوس - مصر - ١٩٣٩ م .
- (٣٤٧) الغزالي . كيمياء السعادة - رسالة منشورة مع المغز من الضلال - تج =

المنهج التجريبي في النقد القديم

استخدم النقاد القديم لفظ العلم في كتاباتهم (٣٤٨) ووصفوا هذه الكتابات الأدبية بلفظ العلم ، وكان البخري يكرر من استخدام تعبير « علم الشعر » يصف به علي بن الجهم ، وتعلب وأضرابهما (٣٤٩) . والعلم عند العرب - كما يقول الشريف الجرجاني - هو : « الاعتقاد الجازم المطابق للواقع » وهو فهم يفتح الباب أمام كل عقيدة كى تسمى علما ، وأول المعائد العديدة الدينية . أما عن العنصر الواقعى فى هذا الفهم فانه مظهر لتجريبية تصور العرب للعلم . وينقسم العلم عندهم « الى قسمين : قديم وحادث ، فالعلم القديم : هو العلم القائم بذاته نال ، ولا ينسب بالعلوم الحديثة للعباد ، والعلم المحدث ينقسم الى ثلاثة أنسام : بديهي ، وضروري ، واستدلالي . » (٣٥٠) . هذا التقسيم يكشف بوضوح المعنى الموسع للفظ العلم الذى يتسع لما هو ديني وما هو بشرى معا . والقسمة البشرية من المفهوم ليس قاصرا على ذلك اللون من البحث للظواهر الطبيعية والانسانية الذى يسميه الخطاب المعاصر علما . ذلك أن العلم البديهي مثل ادراك أن الكل أعظم من الجزء ، والعلم الضروري أو الفطرى الحاصل بالحواس الخمس ، ليسا علوما عقلية ، لكنهما علامات على التصور التجريبي للعلم الذى يهيب بالبديهة والفطرة أو الطبع كمصادر للمعرفة ، ولا يهيب بالمبادئ العقلية الأولية . أما العلم الاستدلالي فهذا هو ما يسميه الخطاب المعاصر « العلم » بالمعنى البخري ، وهذا هو ما يقصده الباقلاني حين يقول ان العلم استدلال (٣٥١) .

= محمد مصطفى أبو العلا ومحمد محمد جابر - القاهرة - مكتبة الحديث - بلا تاريخ .
 (٣٤٨) انظر : الباقلاني : اعجاز القرآن - تج . السيد أحمد صبر - دار المعارف - ط ٥ - ١٩٨١ م - ص ٣٥ ، قدامة : نقد الشعر - تج : محمد عبد المنعم خفاجي - مكتبة الكليات الأزهرية - ١٩٨٠ م - ص ٦١ .
 (٣٤٩) الباقلاني : اعجاز القرآن - ص ١١٦ ، ١٢٤ ، ١٢٥ .
 (٣٥٠) الشريف الجرجاني : التعريفات - بيروت - دار الكتب الجامعية - ١٩٨٣ م - ص ١٥٥ .
 (٣٥١) الباقلاني : اعجاز القرآن - ص ١٢٦ .

ولما كان العلم مفهوما واسعا لس قاصرا على العلم الاستدلالي فلقد لجأ العرب الى ألفاظ « الصناعة » و « المعرفة » في تفسير العلم الاستدلالي . ولقد أوضح الدكتور بام سسان في كتابه « الأصول » أن الصناعة والمعرفة يقابلان تفرقة المحدثين بين العلم المضبوط Exact Science ، وغير المضبوط Inexact Science (٣٥٢) ، فالصناعة هي العلم الذي يصل الى ضبط موضوعه بقواعد دقيقة تؤدي الى الممكن منه ، بينما المعرفة هي العلم الذي لا يضبط موضوعه بالقواعد الشاملة ، مثل متن اللغة والمعاجم ، دون أن يكون في قولنا « غير المضبوط » أى تغلب من قيمة العام . فالمعرفة عند النورم « ادراك الشيء على ما هو عليه . . . » (٣٥٣) وهو مفهوم ينطوي على عنصر واضح من واقعية التجريبية التي تحتفل بالجزئيات لا الكلليات . واذا نظرنا في كتاب مثل « أدب الكاتب » لابن قتيبة ، نجده ينقسم الى أربعة كتب أولها كتاب المعرفة ، وهو خاص بموضوعات لشوية جزئية غير مطلوبة بتواعد ضابطة كعلم النحو ، مثل « معرفة ما يضعه الناس في غير موضعه » من اللغة ، أو « تأويل ما جاء مثنى في مستعمل الكلام » .

ولقد استخدم الخطاب القديم لفظ التجربة على نحو مشابه لألفاظ العلم والاستدلال والصناعة والمعرفة جميعا . نجده عند ابن وهب مقابلا للقريحة حيث يقول الشاعر :

تُهر الأُمُود بديهة كروية من غيره وقريحة كتجارب (٣٥٤)

ومقابلا للعقل مرادفا للحكمة في موضع ثان (٣٥٥) ، ومقابلا للعقل والحكمة مرادفا للحكمة في موضع ثالث (٣٥٦) . ودلالة هذا النسخ المساقى واضحة في أن التجربة تعنى المعرفة المباشرة الموصلة لأعلى درجات المعرفة : الحكمة .

ووردت الكلمة في كتاب البيان والتبيين للجاحظ في تسعة مواضع . في الأولين كان المعنى أن المشاهدة والملاحظة واختبار النطق تدل على أثر الأسنان في استخراج الحروف (٣٥٧) . وفي الموضع الثالث أورد ضمن كلام

(٣٥٢) د . تمام حسان : الأصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٢ م - ص ١١ وما بعدها .

(٣٥٣) الشريف الجرجاني : التعريفات - ص ٢٢١ .

(٣٥٤) ابن وهب : الرهان في وجوه البيان - تج . د . حفنى محمد شرف - مكتبة

الشباب - ١٩٦٩ م - ص ١٦٩ .

(٣٥٥) السابق - ص ٣٢٨ ، ٣٣٢ .

(٣٥٦) السابق - ص ٢٠٦ ، ٢١٥ .

(٣٥٧) الجاحظ : البيان والتبيين - ٦٠/١ ، ٦١ .

لسحبان بن وائل قوله : « وليس الحزم بالجارب ؛ لأن عقل الغريزة مسلم الى عقل التجربة » (٣٥٨) ، وهى عبارة نذكر بها رواه العتبى عن أبيه ، وذكره القالى فى أماليه ، اذ قال : « العقل عقلا ن ، فعقل تقرد الله يستفاد ، وعقل يستفاده المرء بأدبه وتجربته ، ولا سبيل الى العقل المستفاد الا بصحة العقل المركب ، فاذا اجتمعا فى الجسد قوى كل واحد منهما صاحبه تقوية النار فى الظلمة نور البصيرة » (٣٥٩) . والعقل الذى نورد بإيجاده الله ، المصنوع ، المركب ، هو عقل الغريزة عند سحبان . والعقل المستفاد هو عقل التجربة عند سحبان . ومعنى الاستفاد أن العقل يستفاد ، أو يتم تحصيله ، من التجربة . وهذا المعنى يتفق تماما مع المبدأ التجريبي الذى ينص على أن التجربة هى الطريق الصحيح لتحصيل العلم والمعرفة . وفى النهاية فان العقليين : الفطري أو المركب ، والمستفاد أو الكسبي أو التجريبي ، يتحولان الى قوة فى الانسان ، وسوف نعاود النظر فى علم نفس القوى بعد قليل .

وفى موضع رابع من البيان والتبيين ورد فى خطبة للحجاج : « فكيف تنفعكم تجربة ، أو تعظكم وقعة » (٣٦٠) فعطف التجربة على الوقعة انسابا مع واقعية - أو وقائية - التصور التجريبي . وفى موضع خامس قال الحجاج : « ولقد فررت عن ذكاء ، وقتئت عن نجربة » (٣٦١) فجعل التجربة مصدرا لنوع من المعرفة العيانية المباشرة الصادقة . وفى موضع سادس قال الكميى فى المدح :

أهلى التجارب فى المحا فل والمقاول بالمخاصر (٣٦٢)

وفى موضع سابع قال رجل مادحا : « أدبتهم الحكمة ، وأجكمتهم التجارب » (٣٦٣) فجعل الكميى والمادح التجربة مصدرا للحكمة . وفى موضع ثامن أوصى عبد الملك بن صالح العباسى ابنه قائلا : « طول التجارب زيادة فى العقل » (٣٦٤) محتملا أن تكون التجربة مصدر الحكمة ، وأن تكون مصدرا لما يسمى بالعقل المستفاد . وفى الموضع التاسع نجد الماحظ يضع بابا عنوانه « باب من البله الذى يعترى من قبل العبادة وترك

• نفسه - ٢٧/٢

(٣٥٩) القالى : الامالى - نشر محمد عبد الجواد الأصمى بدار الكتب المصرية - بيروت -

١٩٨٠ م - ص ١٦٧

• (٣٦٠) البيان - ١١٤/٢

• (٣٦١) نفسه - ٢١٩/٢

• (٣٦٢) نفسه - ٦٧/٣

• (٣٦٣) نفسه - ٣٦٤/٣

• (٣٦٤) نفسه - ٣٦٨/٣

التجارب » ، ويفصد به من « أثر الوحدة وبرك معاملة الناس ومجالسة أهل المعرفة ، فمن هناك صاروا بلها » (٣٦٥) ، فدل على أن التجربة هي المعرفة المباشرة للعالم ، حيث المعرفة تعنى العلم بالجزئيات ، وهو علم ذو طابع تجريبي .

ونضيف الى هذه السياقات ما قاله الجاحظ في تقديمه لكتابه « الحيوان » حين قال : « فقد أخذ من طرف الفلسفة ، وجمع بين معرفة السماع وعلم التجربة ، وأشرك بين علم الكتاب والسنة ، وبين وجدان الحاسة ، واحساس الغريزة » . (٣٦٦) فجعل - صراحة - التجربة بطبيعتها الحسية مصدر العلم . وعلى الرغم من أن الخطاب القديم لم يكن يعنى عنايه مباشرة بتحليل ما نسميه « المنهج » ، بالمعنى الذى نعرفه له ، الا أن هذا التحليل لكلمة « التجربة » فى الخطاب القديم يكشف بوضوح فاطح عن الوعى المنهجى بالتجربة منهجا للمعرفة . وقد يقال ان الخطاب القديم لم يعرف التجربة بأنها « ملاحظه الظاهرة بعد تعديلها كثيرا أو قليلا » ، (٣٦٧) ومن المؤكد أن الخطاب القديم لم ينصور التجربة على هذا النحو ، والتميز بين المفهوم القديم والحديث ضرورة لنجنت الاسقاط . لكن هذا الظن لن يعنى الأبصار عن الحضور الجلى لمفهوم التجربة فى الخطاب القديم بوصفها مصدر المعرفة . وقد يقال ان المنهج فى العلوم الانسانية لبس التجريبية لكنه ما يسميه بعض علماء المناهج « المذبح الكفى الذاتي » (٣٦٨) وقد نستعمله ليا تقسمات أخرى هـروفة عند بعض علماء المناهج تميز بين منهج « الواقعة » أو الموضوعية من الخارج ، ومنهج « الماهية » أو الموضوعية من الداخل ، ومنهج « البنية اللاواعية والبنية العميقة » أو الموضوعية من الداخل والخارج ، وما يقتصر من منهج رابع لاحتواء مشكلة المناهج يقوم على التفسير والتنبؤ بين الوحدة الوقائية والموقف الكلى (٣٦٩) ، لكننا حين نسمي مفهوم المنهج لصحيح هو قنفا معرفيا منطقيا اجرائيا مضبوطا ، وليس ضوابط الموضوعية وحدها ، سوف نكتشف أن ما يطرحه تحليل الخطاب القديم على مستوى المنهج صحيح الى حد بعيد .

(٣٦٥) نفسه - ٢٤٠/٢ .

(٣٦٦) الجاحظ : الحيوان - ١١/١ .

(٣٦٧) د . على عبد المطى : رؤية معاصرة فى علم المناهج - الاسكندرية - دار المعرفة

الجامعية - ١٩٨٧ م - ص ٧٥ .

(٣٦٨) المصدر السابق - ص ٢٣ - ٢٤ .

(٣٦٩) د . قنصوة . الموضوعية فى العلوم الانسانية - ص ٧٠ .

بل ان تحليل الخطاب ليكتشف عن أن مفهوم العقل نفسه كان معهودا تجريبيا . يقول ابن وهب ان الكتب « نتائج اللب ، وكان المتجاسر على تأليفها انما يبدى صفحة عقله ، ويبين عن مقدار علمه أو جهله » (٣٧٠) قد ننصور لأول وصله أن العقل ههنا مصدر المعرفة مادام الكتاب نتائج عنه ، واطهارا لصفحته ، وإبانة عن العلم . لكن ابن وهب لا يسمح لنا بهذا الظن ، اذ سرعان ما يقول : « والعقل حجة الله سبحانه على خلقه . والدليل لهم الى معرفته ، والسبيل الى نيل رحمته » (٣٧١) فدل على أن العقل دليل أو أداة للمعرفة . ذلك أن العقل عند العرب هو التمييز (٣٧٢) ؛ أى أنه أداة للفهم . وابن وهب يقول : « والعقل ينقسم قسمين : موهوب ومكسوب ، فالموهوب ما جعله الله فى جبلته خلقه » . أما المكسوب فهو « ما آفاده الاسان بالتجربة والعبور ، والادب والنظر » (٣٧٣) وهنا فارق بين التقسيم الى وهبى وكسبى والتقسيم الشهير فى الدافعية الى دوافع أولية وأخرى ثانوية . يتمثل الفارق فى أن الفهم القديم كان يرى فى الوهبى والكسبى كيانات قائمة ، وأدوات معرفة ، بينما يرى الفهم الدافعى فى الدوافع مؤثرات أو مثيرات للسلوك . لها صفة التكرار . ورغم هذا الفارق يظل التمييز بين الأولى والثانوى قريبا من التمييز بين الوهبى والكسبى ، ويظل الوهبى أوليا ، والكسبى ثانويا ، ويظل من الممكن الحديث عن فهم تجريبى سابق على الدافعية يمس فى الخطاب القديم . واذا وضعنا الى جوار عبارة اسحاق بن وهب ما سبق أن أوردناه عن سحبان بن وائل فيما رواه الجاحظ ، وعن العتبى عن أبيه فيما رواه القالى ، من التمييز بين عقل الغريزة وعقل التجربة ، أو بين العقل المركب والمستفاد ، فسوف يظهر مدى حضور وشيوع هذا الفهم الأدوى التجريبى للعقل . ومادام العقل نفسه مفهوما على نحو تجريبى فإن المنهج كله - بالضرورة - تجريبى .

وفكرة الموهوب نزول الى الجبلية التى تؤول بدورها الى فكرة الطبيعة التى تحتل أهمية كبيرة فى الفكر التجريبى العربى . يقول ابن منظور : « الطبع والطبيعة : الخليفة والسجية التى جبل عليها الانسان » (٣٧٤) ويقول : « والطباع : ما ركب فى الانسان من جميع الأخلاق التى لا يكاد يزاولها من الخير والشر . والطبع : ابتداء صنعة الشئ » (٣٧٥) فمادة

(٣٧٠) البرهان - ص ٥٠ .

(٣٧١) نفسه - ص ٥٢ .

(٣٧٢) ابن منظور : لسان العرب - مادة عقل - ص ٣٠٤٦ .

(٣٧٣) البرهان - ص ٥٣ .

(٣٧٤) اللسان - مادة طبع - ص ٢٦٣٤ .

(٣٧٥) السابق - ص ٢٦٣٥ .

« الطبيعة » اللغوية تفضى الى الخليقة ، والسجية ، والجبلية ، والتركيب ، والصنعة . ان الطبيعة مصنوعة - برغم تناقض اللفظين - وفكرة «الصناعة» أساس في الفهم . ان الصناعة تركيب ، أو مزج ، أو خلط دقيق لعناصر ثابتة أو كالتابثة . هذا الفهم هو ما يتيح للفظ الصناعة أن يتحرك دلاليا من معنى ديني هو خلق العالم الى معنى علمي هو العلم المضبوط بالقواعد أو القوانين . أما عن العناصر فقد حاولت الفلسفة القديمة أن تحصرها في أربعة : الماء ، والهواء ، والنراب ، والنار ، ونظرت اليها نظرة تجريدية . ولقد لقي هذا المحصر ، وهذا التجريد غير الواقعي أو التجريبي ، نقداً كان أحيانا كليا مذهباً يؤكد أن الفاظ الفلسفة القديمة نهول بلا معنى (٣٧١) ، فهي تجريدية لا معنى لها في الواقع التجريبي ، وكان أحيانا نقداً هجائياً مقدحاً فاحشاً (٣٧٧) . ولنضع نموذجاً على الفهم التجريبي العربي للنسق التركيبي لعناصر الطبيعة ، وليكن تحليلهم لفكرة الوحدة التبرية :

« فأما الخواص التلخص فانهم قالوا : العرب كلهم شيء واحد لأن الدار والتجزيرة واحدة ، والأخلاق والسيم واحدة ، وبينهم من التلصاهر والتتسبك والاتفاق في الأخلاق وفي الأعراق من جهة المذولة المرددة والمهومة المشتبكة ، ثم المناسبة التي بنيت على غريزة التربة وطباع الهواء والماء ، فهم في ذلك شيء واحد في الطبيعة واللذة ، والهمة والشمائل ، والمراعى والراية ، والصناعة والشهوة » (٣٧٨) .

أما « الخواص الخاص » فهي علامة على أن خطاب الملاحظ عن الخواص هنا خطاب علمي منهجي . وأما الوحدة هنا فمردودة الى وحدة الطبيعة والأمور المكتسبة كاللغة والنسب . وفي مقام الطبيعة ذكروا عناصر ثلاثة : التربة والهواء ، والماء . ولم يذكروا النار لأنها لبست عنصر وحدة . ذلك أنهم يفكرون في العناصر بمداولات واقعية تجريبية مادية . الماء هنا ليس الماء الذي تخلق منه العالم عند طاليس ، وهو ماء مالى مجرد . أما الماء ههنا فهو الماء الشحيح الذي يتصارع حوله العرب . وطبعة الصحراء ، بسخونة هوائها ، أو عنف رياحها ، وندرة مائها ، عوامل واحدة تسم العرب جميعاً بطابعها . لهذا لم تذكر النار لأنها لا دور لها في

(٣٧٦) راجع مقدمة ابن قتيبة لأدب الكاتب - ص ٣ - ٤ .

(٣٧٧) راجع الخمر المقدح بن باذنجانة والشاعر المعروف بالمخنت في طبقات الشعراء

لابن الممر - تم : عند السار فر - دار المعارف - ط ٤ - ١٩٨١ م - ص ٣٣١ .

(٣٧٨) البيان والتبيين - ١٦٩/٣ .

الأمر بالتحليل الواقعي التجريبي . وسببه بهذا الموقف موقف الجاحظ من الموانع التي تمنع البالغ من استيعاب المعارف ، اذ يردّها الى « أمور في أصل تركيب الغريزة » تنقسم عنده الى : موانع من قبل الأخلاط الأربعة على قدر القلّة والكثرة والكفاة والرفّة ، وموانع من جهة سوء العادة ، وموانع من الشواغل العارضة ، والقوى المنقسمة ، (٣٧٩) فجمع فكرة الأخلاط الأربعة مع فكرة العادة ، مع فكرة المكسوب المتمثلة في الشواغل العارضة ، وانقسام القوى ، فضلا عن فكرة القوى نفسها . وهذه عناصر الفهم التجريبي القديم . ولقد نقد التجريبيون المعادئون فكره العلة الأرسطية على أساس أن العلة التي ننتج معلولا نحتوي على « قوة » غامضة ، أو « هوية ثابتة بين تصورين » مسبدلين بهذه الفكرة فكرة العادة التي ترى في العلية تعاقبا زمنيا (٣٨٠) . لفكرة العادة حضور في الخطاب القديم .

يقول الجاحظ :

« ينبغي لكم بديا أن تعرفوا الطبيعة والعادة ، والطبيعة الشريفة من القسامة ، والمكن من المنتج ، وأن المكن على ضربين فمنه ما يكون لهلة موضوعة يتجاوز دفعها ، ويشمل ما بين الهلة التي لا يتجاوز دفعها ، وهي على كل حال علة ، وبين الامتناع الذي لا علة له الا عين الشيء وجنسه » (٣٨١) .

وهذه فكرة العادة مرتبطة بفكرة الممكنات ، وهما جوهر في الفهم التجريبي عموما والصورة العربية القديمة منه على نحو الخصوص . واذا جمعنا آليات ومفاهيم الخطاب التجريبي القديم : العادة ، الممكن ، التركيب ، الطبيعة ، الصناعة ، وضعناها في ضوء كلام الجاحظ عن الوحدة العربية فاننا نستطيع أن نخرج بتصوّر اجتماعي جغرافي ، يروغ الى تصوّر المجتمع نمطا من أنماط تركيب العناصر الطبيعية ، فتركبها يؤدي الى التربة الصحراوية بمناخها الخاص ، وطبيعة مائها المميزة ، مما ينعكس على البشر والمجتمع ، ويكون طبيعتهم الخاصة بهم .

ولم يكن حظ مفهوم « النفس » مختلفا عن المفاهيم التجريبية الأخرى . فلقد فهمت على نحو مشابه لفهم العقل . فالنفس - فيما يقول

(٣٧٩) السابق - ١٧٠/٣

(٣٨٠) ولیم جیمس بعض مشكلات الفلسفة - ص ١٧٢ ، ١٦٥ ، ١٦٨ ، ١٦٩ ، ١٧٥ .

(٣٨١) الحيوان - ٣٧٣/٣ .

ابن خالويه - هي ما يكون به التمييز (٣٨٢) ، وذلك العقل أيضا ، خاصة أن القلب كان عندهم صاحب التفكير كما جاء في عبارة مالك بن دينار : القلب اذا لم يكن فيه فكره خرب (٣٨٣) . وكما أن العقل ينقسم الى موهوب ومكسوب فان النفس - فيما يروى عن ابن عباس - نفسان : احدهما نفس العقل التي به السمع ، والاخرى نفس الروح الذي به الحياة (٣٨٤) . والنفس التي يكون بها التمييز قد تكون نفسيين كذلك ، ومنه قول الشاعر :

يؤامر نفسه وفي العيش فسحة
أيسترجع الذؤبان أم لا يطورها ؟

وأشيد الطوسي :

لم تسدر ما لا ولسيت قاتلها عمرك ما عشت آخر الأبد
ولم تؤامر نفسك مهترسا فيها وفي أختها ولم تسك
وقال آخر :

فنفسي نفس قالت : أنت ابن بجدل
تجد فرجا من كل غمي تهابها
ونفس تقول اجهد نجاة لا تكن
كغاضبة لم يغن عنها خضابها (٣٨٥)

وذات التصور الثنائي التجريبي للنفس هو ما نجده عند الأطباء القدماء الذين تصوروا أن النفس مزاج وتألف بين الطبائع الأربع ، أو شكل البدن وبخطبه ، أو جسم لطيف داخل في البدن وسائر فيه (٣٨٦) . هذا التوازي النفسجسمي صورة من صور التركيب الثنائي لأطبائهم الذي فامت الفلسفة الوجودية على نقضه (٣٨٧) . وفي الامكان أن نختصر هذا التصور في مصطلح لعل الدكتور حابر عصفور

(٣٨٢) لسان العرب - مادة « نفس » - ص ٤٥٠٠ .

(٣٨٣) ابن المعتز : كتاب البديع - تح . كراتشكوفسكى - العراق - مكتبة التنبي - ط ٢ - ١٩٧٩ م - ص ٢ .

(٣٨٤) اللسان - مادة نفس - ص ٤٥٠٠ .

(٣٨٥) اللسان - مادة نفس - ص ٤٥٠٠ وقارن بيتي الفرزدق في البديع لابن المعتز - ص ٥٤ .

(٣٨٦) د . ابراهيم مدكور في الفلسفة الاسلامية - ص ١٢٦ .

(٣٨٧) د . حبيب الشاروني : فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية الفصل الأول : أولا . الجسم اشكال طبيعي من ص ٩ - ٢٣ .

أول من وضعه ، وهو « سيكولوجية الملكات » (٣٨٨) ، وعلينا الآن أن نلقى بعض الضوء عليه .

ويشار بمصطلح سيكولوجية الملكات Faculty Psychology الى تفسير الظواهر العقلية بارجاعها الى نشاط قدرات معينة مثل الذاكرة والخيال والارادة والانتباه وما شابه ذلك (٣٨٩) . وتتلخص النظرية حينئذ في أن العقل مكون من مجموعة من القوى والملكات (٣٩٠) ، والملكة قدرة فطرية للعقل ، نعد ذاتا مستقلة مع نائرها وتأثيرها في الملكات الأخرى (٣٩١) . هذا ما ينطبق على الحركة الفلسفية المدرسية في العصور الوسطى ، خاصة أوغسطين ، وتوماس الأكويني (٣٩٢) . ويمكن أن نضمه مع الوجوديين على ثلاثية : المعرفة ، والوجدان ، والارادة . الشائعة في علم النفس (٣٩٣) . ويمكن أن نضمه على الفلسفة القديمة ، يقول أفلاطون : « ان النفس تتجزأ بعرض ، وذلك أنها اذا كانت في الجسم قبلت التجزئة بنجزؤ الجسم ، كقولك ان الجزء المفكر هو غير الجزء البهيمى ، وجزؤها الشهوانى غير الجزء الغضبى » (٣٩٤) . وفى نفس الوقت يشار بالمصطلح الى مدرسة ألمانية يتزعمها عالم يدعى جال Gall ولقد نشأ مبدأ الملكات العقلية خلافا للنظرية الترابط Association Theory مفسما العقل الى أقسام مثل الذكاء ، والعواطف ، والارادة ، الخ . مما أفضى الى فكرتين : الأولى هي علم قراءة الجماجم Phrenology عند جال حيث يتم ربط القدرات بمناطق مخية definite carnial areas تأكيداً للعلاقة بين الخصائص الفيزيائية والعوامل الشخصية فيما يشبه علم الفراسة الشعبي ، وهو ما بلوره جال فيما يعرف بالخرائط.

(٣٨٨) د . جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى - دار المعارف - ١٩٨٠ م - ص ٦٢ ، ٦٨ ، د . قاسم مومني : نقد الشعر فى الرابع الهجرى - القاهرة - ١٩٨٣ م - ص ٢٨١ .

(٣٨٩) د . الحفنى : موسوعة علم النفس والتحليل النفسى - ١/٢٩٩ .
(٣٩٠) د . انتصار يونس : السلوك الانسانى - القاهرة - دار المعارف - ١٩٧٤ م - ص ٨ .

(٣٩١) روتر . علم النفس الاكلىسيكى - ث . د . عطية محمود هما - دار الشروق - ط ٢ - ١٩٨٤ م - ص ٩٦ . حامد عبد القادر وآخرون : فى علم النفس - القاهرة - مطبعة المعرفة - ط ١ ١٩٣٢ م - ١/٢٩ ، ٣٠ .

(٣٩٢) طلعت منصور وآخرون : أسس علم النفس العام - الأنجلو المصرية - ١٩٨١ م - ص ٣٧ وما بعدها .

(٣٩٣) ماكورى : الوجودية - ص ١٩٩ ، ٢٥٢ .

(٣٩٤) أفلاطون عند العرب - نج . د . عبد الرحمن بدوى - الكويت - ط ٣ - ١٩٧٧ م - ص ٣٨ .

الفريولوجية Phrenological charts (٣٩٥) . والفكرة الثانية هي الدفاع عن تقديم مواد التدريب في المدارس لأجل تدريب القدرات وتنميتها . ومع القول بفكرة التدريب فإن جال يرى أن الملكات موروثة (٣٩٦) . ولقد نقض العام الحديث تصورات جال وسكونية النفس بالملكات ، مع بناء حرائطه داب مع .

أما عن علم نفس الملكات عند العرب فإنه على المعنى العام لا المعنى المراد عند جال ، وذلك المعنى العام ينسق تماما مع المصور التجريبي العربي القديم .

وهناك مشكلتان نعرضان قبول هذا التحليل لعلامات المسيح في الخطاب القديم : الأولى تتعلق بالالاحاح الدائم على دور الاسلام في بناء الحضارة الاسلامية . وهو بوصفه ديناً ليس مجرد بحث تجريبي . والثانية تتعلق بالالاحاح الدائم على دور أرسطو . والواقع أن انحراط الدارسين في البحث المقارن بين المفد القديم وأرسطو ، أو بسره والفراخ ، له ضرره في صرف الأذهان عن قراءة نصوص النفد في بناء خطابها الخاص بمعمل عن اسباب نفع خارجها .

أما عن مسأله الدين فهي تنتمي الى مسنوى من الخطاب نسجه بالخطاب الأولى لا العلمى ، وفي الالاحاح عليه دراسة للتفاعل بين مستويات الخطاب ، لكنها في غياب نظرية الخطاب نفع في الحاطد بين المسيريات . وأما عن اليونان فإن الممارنة يجب ان تعقد بين ما هو أولى عند اليونان (الفلسفة) ، وما هو أولى عند العرب ، لا ما هو منهجى . وهناك تمييزات كثيرة في هذا الصدد لم تكتشف بعد . من نماذجها التمييز بين مفهوم الديميورج (الصانع) عند أفلاطون (٣٩٧) ، ومفهوم الله عند العرب ، فالأول ذهنى ، والآخر سمعى أو ثقلى . هذا الفارق وحده كاف للكشف عن الفارق بين المصور المثالى اليونانى ، والدينى العربى . أما عن أرسطو فلقد وضعت دراسات عليه تحاول أن تصور الأرسطية فلسفة تجريبية محاولة حنيثة ، حتى ان احداها لتذهب الى أن بحث أرسطو عن « الصورة » eidos بحث عن الصورة النوعية أو الماهية المغروسة في الطبيعة (٣٩٨) .

Freyer, Henry. Sparks, Generat Psyedotogy, New York, (٣٩٥)
Barnes & Noble, INC. 4th edition, 1954. p. 206.

(٣٩٦) د. عبد الستار ابراهيم : الانسان وعلم النفس - ص ٢١ ، ٢٢ .

(٣٩٧) د. محمود حمدي زقزوق : تمهيد للفلسفة - القاهرة - الأنجلو المصرية -

١٩٧٦ م - ص ٢٦٤ .

(٣٩٨) د. محمد الشار . نظرية العام : دراسة - ص ٢٥٤ .

بوصفها فكرة تجريبية مع أن فكرة الصورة أو الماهية فكرة مثالية خالصة . ولقد كشفت هذه الدراسة نفسها في مواضع عديدة عن جوانب مثالية في نظريه العلم الارسطية (٣٩٩) ، وهي جوانب كفيّلة بدحض فكرة تجريبية أرسطو . وهناك دراسات أخرى تقول بازدواجية المنهج الارسطي : جانب مالى وآخر واقعى (تجريبى) (٤٠٠) . ومن الجبلى أن القول بالثنائية المنهجية لا يحسم مشكلة المنهج بل يحيل على علاقة غامضة بين طرفين ، كأنها مسألة كميات متغايرة بلا نظام ثابت . وجوهر المسئلة يكمن فى تصور الباحثين أن المنهج المالى لا يعالج الالميافيزيفيات . الحق أنه - ككل منهج - يعالج مشكلات الفكر والحياة ، مما يجعله يبدو احيانا غير مثالى بسبب طبيعة الموضوع الذى يعالجه ، لا طبيعة المنهج نفسه . ومنهج أرسطو ليس المثالية المفارقة المستقلة عند أفلاطون ، وليس المثالية العقلمة عند سقراط ، وليس المثالية الذاتية الشعورية عند هوسرل أو مبرلو بوننى ، وليس المثالية الذاتية الوجودية عند هيدجر أو سارتر ، لكنه المثالية الموضوعية المحايدة (٤٠١) . وهذا كله مختلف عن المنهج التجريبى فى العلم العربى . واذا ظهر تاثر من العالم العربى القديم بأرسطو فإن المعالجة السلمية لا تكفى بأن تصيح : هنا تاثر بأرسطو ، لكنها يجب أن نقول : هنا قراءة تجريبية لأرسطو .

(٣٩٩) نفسه - ص ٩٨ . ٢١٣ - ٢١٧ على سبيل المثال .

(٤٠٠) د . عبد الرحمن بدوى : أرسطو - بيروت - دار العلم - ط ٢ - ١٩٨٠ م -

ص ١١٢ .

(٤٠١) من الشائع استخدام كلمة محايدة بمعنى شعورية لكننا نستخدمها هنا احرائيا

بمعنى متمكة فى مكان أى غير ملازمة .

تعريف المفهوم

الابداع الفنى فى ضوء المنهج التجريبي القديم ظاهرة طبيعية ، تؤول فيها الى قدرة ، أو ملكة ، تتكون عن تراكيب أو مزاج عناصر الطبيعة فى الانسان ، وتشبهه العنصر المستقر البابت فى استقرار سماتها ، وتشبهه العنصر المشع القلق ابان نشاطها .

و « يصدق » هذا المفهوم على كبر من المصطلحات نصنفها كما يلى :

١ - أمراض الابداع :

هذا موضوع طالما أهمله دارسو النقد القديم . والمحدثون مشغولون أمامه بالتساؤل : أيهما دافع الى الآخر الابداع أم المرض ؟ ودلالة «المرض» فى هذا السياق هى الدلالة الباثولوجية المعروفة فى العلاج النفسى Psychotherapy ، أى العصاب ، والذهان ، والفصام ، والهلاوس ، الخ . أما المرض بمعنى ما يعوق أو يعطل الابداع خاصة ، وان لم يكن مرضاً بالمعنى العام ، فهذا ما لا يمكن استنباطه الا من الخطاب النقدي القديم . فى هذا الصدد نستطيع أن نميز بين شيئين :

(أ) أمراض تعوق الابداع :

تلك هى جميع العيوب التى لا تفسد فعل الابداع كل الافساد ، وتقلل من قدره - أحيانا - فحسب . وكلها راجعة الى عيوب فسيولوجية أو نطقية . فالنمائم مثلا - من يتتبع لسانه فى التاء ، والفأفة من يتتبع فى الفاء (٤٠٢) . ومن الخطباء من كان أشغى (بارز الأسنان العاجيا ، ويقول الثعالبي انه اختلاف المنابت) (٤٠٣) ، أو أروق (ركوب السن الشفة ، وعند الثعالبي طولها) (٤٠٤) ، أو أشدق (سعة الشدقين) .

(٤٠٢) البيان والتبيين - ط السندوبى - ٤٦/١ .

(٤٠٣) الثعالبي : فقه اللغة ومر العربية - ص ١٠٣ .

(٤٠٤) السابق والصفحة .

أو أفقم (مثله ، وعند النعاليين تقدم الاسنان السفلى على العليا) (٤٠٥) .
لا ريب أن هذه العيوب أساس ملحوظاتهم الثرية في علم الأصوات ،
وقريبة من علم الفصاحة . وكلها أمور تعيب المبدع ولا تحبط عمله نهاما ،
كما أن واصل بن عطاء استطاع أن يهزم لشغته في الرأ ، فلدرب نفسه
على اسقاط الرأ وكلماتها من خطبه ، حتى أتقنها (٤٠٦) .

(ب) أمراض تعطل الابداع :

أخطرها العي والحصر ، وهم يتعوذون منها تعوذهم من جميع
الشور (٤٠٧) . بعدهما الفه ، ثم المفحم ، ثم اللجلج ، ثم الأبك (٤٠٨) .
ومن تلك الأمراض الحبسة وهي ثقل الكلام ، والحكلة وهي ذهاب آله
المنطق وعجز أداة اللفظ حتى لا تعرف المعاني الا بالاستدلال (٤٠٩) .
والرثة حبسة في اللسان وعجلة في الكلام (٤١٠) . واللف دخول بعض
الكلام في بعض (٤١١) . وهم يخصون الشاعر بالمفحم والخطيب
بالبك (٤١٢) . وقد يعذرون المبدع في التشديد والتعبر والتعيب
(من الفئة الأولى) ولا يعذرون في العي والحصر (٤١٣) .

ونستطيع أن نقارن هذه الحالات بما يعرف في الدراسات الحديثة
باسم علم أمراض الكلام Speech Pathology ، وكلها تمثل عيوباً
للكلام speech defects نرجع الى عيوب جهاز النطق ، وهي أسباب
فسبولوجية تخلص من الأسباب النفسية والبيئية التي يهتم بها
المحدثون (٤١٤) . والتأتأة والفاة في الدراسة الحديثة تؤدي الى الكلام
المتشنج spastic speech ، وسكتة الكلام speech block (٤١٥) .
والحبسة Aphasia في الدراسات الحديثة مرض نفسي ، سم المبدع .

(٤٠٥) المصدر السابق والصفحة - ٥٧/١

(٤٠٦) السان - ٣٠/١

(٤٠٧) البيان - ٢١/١

(٤٠٨) لغة اللغة - ص ١٠٨

(٤٠٩) البيان - ٢٨/١

(٤١٠) لغة اللغة - ص ١٠٦

(٤١١) البيان - ٢٧/١ وفارن بما سماه فرويد الادغام وجمع كلمتين مما

المحاصر التمهده ، ص ٢٠

(٤١٢) السان ٢٩/١

(٤١٣) نفسه والصفحة

(٤١٤) د. حامد عبد السلام ومران : الصحة النفسية والعلاج النفسي - عالم الكتب -

ط ٢ - ١٩٧٨ م - ص ٥١٧ ، ٥١٨

(٤١٥) د. الحظي : موسوعة علم النفس - ٣٢٤/٢ ، ٢٢٧

وغير المبدع خلافا للمعالجة القديمة . والعرب يقصدون بالحبسة الحبسة الكلامية فحسب ، أما النسيانية ، والارنباطية ، والاختلاجية ، والتعبيرية ، والحركية ، والحسية ، والكلية ، والبصرية ، فغير مشار إليها في الخطاب القديم . والحبسة من اضطرابات الترابط ، فهي تحطيم جزئى أو كلى لعملية الترابطية نتيجة تلف عضوى فى الدماغ ، ومن أعراضها عدم القدرة على الكتابة *agraphia* ، أو القراءة *alexia* ، أو محاكاة الایماءات *amimia* ، أو التلفظ *anarthria* ، أو التعرف على أجزاء الجسم أو تعريفها *aphonia* ، أو استحداث أصوات معينة *agnosis* ، أو معرفة المعنى المرتبط بمبرحسى *autoagnosis* (٤١٦) . ويذكر زوريث وبلومستين أن علم الحبسة *Aphasiology* يربط هذا المرض باصابة منطقة فى الدماغ تسمى منطقة بروكا ، تسبب مرض حبسة بروكا *Broca's aphasia* ، الذى يسبب انفصالا بين القدرة على التلفظ وما ينطق المريض بالفعل (٤١٧) .

وتنائية القدرة والانجاز تلوح وراء فئتى الأمراض السابقين . فما يعوق الابداع تكتمل فيه القدرة دون الانجاز ، وما يعطل الابداع يتعثر فيه الانجاز بتعثر القدرة ذاتها .

٢ - مصطلحات الملكة :

من مثل الطبع ، والقدرة ، والقوة ، وأحيانا البديهة ، وما الى ذلك . والملكة نتاج المزاج الانسانى ، أو تركيب عناصر الطبيعة فى الانسان ، وهى فارق نوعى بين المبدع وغير المبدع . واتساقا مع سعى التجريسة الى التحكم فى الظواهر ، تضمن الخطاب القديم اجراءات لهذا الغرض على مستويين :

(أ) اثارة الملكة وذلك بضربين :

١ - بتدخل خارجى : وذلك ما يسمى بالامتحان حين يخرج الناقد ، أو المتلقى ، أو المبدع المنافس ، أحد المبدعين ليمتحن ملكته وقدرته على الابداع . وكان هذا يحدث كثيرا فى الأسواق والنوادى وقصور الأمراء ، حتى أصبحت كلمة الامتحان مرادفة للمنقد ، اذ الناقد يمتحن الشاعر كما

(٤١٦) د. الحنفى : موسوعة علم النفس - ٦٠/٢ .

(٤١٧) Edgar. B. Zurif & Shella. E. Blumstein, Language & The Brain, Linguistic Theory & Psychological Reality, edited by Halle, Bresman, & Miller, London. Cambridge, 1981, p. 229, 230.

يمتحن الشعر ، وأصبح الامتحان شرط البراعة . يقول ابن قتيبة :
 « المطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي ، وأراك في
 صدر بيته عجزه . وفي فأنحته قافيته ، وبينت على شعره رونق الطبع
 ووسى الغريزة . وإذا مسح لم ينلعم ولم ينزجر » (٤١٨) فجعل الامتحان
 شرطاً للطبع ، أو قوة الملكة ، والشعر مرآة رائقة ونقة لا تظهر ما في الطبع
 أو الغريزة من رونق ووسى . ويسيع الامتحان في الخطاب في ظل ما سوف
 نطلى عليه في تطور المفهوم المنهجى للابداع الفنى اسم « المفهوم الأسلوبى » .

٢ - بجهده ذاتى يبدله المبدع ويطلب منه ، فبقول بشر بن المعتز
 « صحيفه » خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك واجابتها
 اياك » (٤١٩) . ويقول أبو تمام موصياً البحترى : « تخير الأوقات وأنت
 قليل الهموم صفر من الغموم ، واعلم أن العادة فى الأوقات أن يقصد
 الانسان لتأليف شيء أو حفظه فى وقت السحر ، وذلك أن النفس قد
 أخذت حظها من الراحة وقسطها من النوم » (٤٢٠) . وهناك مادة وفيرة
 فى هذا الشأن (٤٢١) ، كلها تتجه الى تنبيه المبدع الى لحظات انطلاقه
 واغتنامها . وجميع ما سوف يشار اليه خاصاً بتنمية الملكة يأتى فى المقام
 الثانى . بعد النجاح فى اثارها بهذين الاجرائين : الخارجى والذاتى .

(ب) تنمية الملكة :

والمراد هو الارتفاع بقدرات الملكة الى مرتبة « الفحولة » ، وهى أعلى
 مراتبها . وينم هذا فى الخطاب القديم على نحوين : أولهما تقويم العمل
 الفنى مما يساعد على توجيه الملكة الى الأفضل . وثانيهما توجيه المبدع
 الى أدوات مباشرة خاصة بتنمية الملكة ، ويميز فى هذا الصدد أدابان :
 المران والثقافة . والدعوة الى المران فى الخطاب القديم كانت ملحة .
 وقد قال رجل لخالده بن صفوان : « انك لتكثر . فقال . أكر لضررين
 أحدهما فيما لا تغنى فيه القلة ، والآخر لتمرين اللسان فان حبسه يورث
 العقلة . . » (٤٢٢) وهذا ما أراده العتأبى حين قال « اذا حمس اللسان

(٤١٨) ابن قتيبة الشعر والشعراء - نج : أحمد محمد شاكر - دار المعارف -
 ١٩٨٢ م - ٩٠/١ .

(٤١٩) السان - ١٠٤/١ . وابن رشيق : العمدة ٢١٢/١ .

(٤٢٠) العمدة - ١١٤/٢ .

(٤٢١) العمدة - ٢٠٤/١ - ١١٧ ، المسكرى : الصناعتين - تج د : مفيد قبيحة -
 بيروت ط ١ ١٩٨١ م - ص ص ١٥١ - ١٧٠ .

(٤٢٢) المرد : الكامل - بيروت - مكتبة المعارف - ٢٤٦/١ .

عن الاستعمال اشتدت عليه مخارج الحروف » (٤٢٣) ، وما أراد به الجاحظ حين استخدم الفاظ : مقامات ، وسياسات ، وكلف ، ورياضيات (٤٢٤) .

أما عن العقاف فمعناها الحديد مجموعة الانماط الحضارية والسلوكية والمعرفية التي يكتسبها الفرد في بيئته ، أما دلالة اللفظ في الخطاب القديم فماخوده من تقويم قناه الرميح ، ومحولة الى معنى التهذيب (٤٢٥) . فاذا طلبنا المعنى الحديث في الخطاب القديم فاننا نلتصه تحت مصطلح « أدب » أو « آلة » . وما يقصده ابن قتيبة بكلمة « أدب » هي « ادب الكاتب » هو تحصيل معارف مختلفة لغوية ، وطبيعية ، ورياضية ، ودينية ، وتاريخية . (٤٢٦) ويجمع الى هذه المعرفة النظرية المعرفة العملية التي تتمثل في « . أن يمتحن معرفته بالعمل في الأرضين لا في الدفان ، فنان المحبر ليس كالمعالمين » (٤٢٧) . ويجمع اليهما أدب النفس من العقاف ، والحلم ، والصبر ، الخ (٤٢٨) . وهذا الاستعمال لكلمة ادب هو ما تواتر في الخطاب القديم ، فنجد ابن الاثير في القرن السابع يذكر في « آلات علم البيان وأدواته » معارف كثيرة ، كلها نظرية ، مثل معرفة علم العربية من النحو والتصريف ، ومعرفة الألفاظ المتداولة من اللغة (٤٢٩) الخ . ثم عاد فوسع دلالة « الآلة » المطلوبة لتسمل « التشبيب بكل فن من الفنون ، حتى انه يحتاج الى معرفة ما تقوله النادية بين النساء ، والماشطة عند جلوة العروس ، والى ما يقوله المنادى في السوق على السلمة ، فيما ظنك بما فوق هذا ؟ والسبب في ذلك أنه مؤهل لأن يهيم في كل واد ، فيحتاج أن يتعلق بكل فن » (٤٣٠) . الا أن ابن الاثير في استخدامه لكلمة « آلة » أسقط المعرفة العملية ، وأدب النفس ، كما ذكرهما ابن قتيبة في القرن الثالث الهجري ، فضيق النظر بأن ركز على المعارف النمانية التي حدها ، مهملا الجانب العملي والخلقي ، مؤكدا على المزيد من الادوية والآلية .

وطبيعة الملكة في الخطاب القديم نشى بأنها قدرة عقلية طبقا لما يقصى به علم نفس الملكات . هذا يردنا الى العلاقة بين العقل والقلب في فعل

(٤٢٣) الكامل - ٣٧٠/١ .

(٤٢٤) السان والامر - ٣٠/١ ، ٩٠ .

(٤٢٥) أساس البلاغة - ص ٤٦ .

(٤٢٦) ابن قتيبة : أدب الكاتب - ص ٩ - ١٥ .

(٤٢٧) أدب الكاتب ص ٩ - ١٠ .

(٤٢٨) نفسه - ص ١٦ ، وانظر العمدة ١٩٦/١ .

(٤٢٩) ابن الاثير : المثل السائر - تج : د . أحمد الحرفي وآخر - نهضة مصر -

٤١/١ - ٤١ .

(٤٣٠) نفسه - ٦٢/١ .

الابداع . ويلخص ابن قتيبة هذه العلاقة حين يقول : « ومدار الامر على التقطب . وهو العقل وجودة القريحة ٠٠٠ » (٤٣١) . وحين يصف النهشلي القيرواني اللسان بأن الله جعله « خادما للقلوب . ، ومترجما عن نتائج العقول ٠٠ » (٤٣٢) نفهم عنه طبيعة العلاقة الباطنية بين العقل والقلب داخل الفعل الابداعي ، فالابداع فعل عقلي يستهدف العاطفة ، يترجم العقل خدمة للعاطفة . وفي هذه المعادلة يقع العقل / الملكة في الوسط ، وتقع العاطفة على الاطراف . فالعاطفة تنبر الملكة / العقل ، لتنتج نصا يستهدف التأثير في عاطفة المتلقين .

العاطفة ← الفعل ← العاطفة

لكن العمل / الملكة يظل جوهر الفعل . ومن هنا سمى العرب الشعر شعرا لأنه من يشعر بمعنى يفتن (٤٣٣) ولأنها فطنة ابداعية فان الشعراء يشعر بما لا يشعر به غيره (٤٣٤) . وبزيد من الدمة ذهب صاحب البرهان الى أن الشاعر انما سمى شاعرا لأنه « يأتي » بما لا يشعر به غيره (٤٣٥) ، ليؤكد بالفعل « يأتي » على الطبيعة البداعية للفعل . أما ما يروى عن أغراض الشعر ، وقواعده ، وأركانه ، كالمذبح ، والهباء ، أو الطرب ، أو الغضب ، (٤٣٦) فأبسط مراجعة تكشف عن أنها تشير الى استهداف الفعل الابداعي للتأثير العاطفي مع انطلاقه منه . وحين يقول ابن دريد :

وبالشعر يبدي الرء صفحة عقله
فيعلن منه كل ما كان يكتبه

وسيمان من لم يهتظ اللب شعره
فيملك عطفه وآخر دفتهم (٤٣٧)

-
- (٤٣١) اس قتيبة : أدب الكاتب - نج . محمد محي الدين عبد الحميد - الماعز - مطبعة السعادة - ط ٤ - ١٩٦٣ - ص ١١ .
- (٤٣٢) الكرام المهابل الدوراني المنوع في صنعه الشعر - نج . د . رملول سلام - الاسكندرية - مشاة المعارف - ١٩٨٠م - ص ٣٣ - ٣٤ .
- (٤٣٣) ابن منظور : اللسان - ط دار المعارف - ٢٢٧٥/٥ والجرجاني . التعريفات ص ١٢٧ - والباقلاني . اعجاز القرآن - نج : السيد أحمد صقر - دار المعارف - ط ٥ - ١٩٨١ م - ص ٥١ .
- (٤٣٤) ابن رشيقي . العمدة - ١١٦/١ .
- (٤٣٥) ابن وهب . البرهان - ص ١٣٠ .
- (٤٣٦) العمدة ١٢٠/١ - قدامه بن جعفر - نقد الشعر - ص ٩١ .
- (٤٣٧) المال : الأمالي - بيروت - دار الآفاق الجديدة - ١٩٨٠ م - ص ١٢ وقارن ببيتى حسان العمدة ١١٤/١ ، وأبي تمام العمدة ٩١/١ ، وأحمد بن يحيى في العسكري : المصون في الأدب - نج عبد السلام هارون - القاهرة - الخانجي - ١٩٨٢ م - ص ١٠ ، ٢٩ .

فانه يعلن عن شيوع هذا التصور للملكة العقلية . والصورة في البيت الثاني تؤكد سيادة العقل كسيادة الفارس على الجواد . وليس عبثا أن مقابل اللب الفارس المسيطر هو المفحم ، فتلك علامة على أن المراد هو الطبيعة العقلية للقدرة المبدعة . فاذا قال ابن قتيبة : « وللتسعر دواع تحت البطيء ونبتت المتكلف ، منها الطمع ، ومنها الشوق ، ومنها الشراب ، ومنها الطرب ، ومنها الغضب » (٤٣٨) . وإذا أوصى أبو تمام البحتري قائلا : « واجعل نيهونك لقول الشعر الذريعة الى حسن نظمه ، فان الشهوة نعم المعين ٠٠ » (٤٣٩) فليس المراد الا الاشارة الى موضع العاطفة قبل العمل في الآلية السالفة . أما الجرجاني فيقول في الوساطة : « أنا أقول - أيدك الله - ان الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ، ثم تكون الدربة مائة له ، وقوة لكل واحد من أسبابه ٠٠٠ » (٤٤٠) مؤكدا الطبيعة العقلية لفعل الابداع مشيرا الى الملكة بالفاظ الطبع والذكاء ، ومشيرا الى تنميتها بلفظي الرواية والدربة ، موضحا أن الهدف هو رفع قوة هذا الطبع المبدع بكل الأسباب أو الوسائل .

والعاطفة في هذا السياق تمثل العامل الفردي في تحريك الملكة أو تنشيطها ، لكن هناك عوامل اجتماعية أخرى تدور حول فكرة البيئة . فما يروى عن « احتماء القبائل بشعرائها » (٤٤١) ليس الا تأكيدا على الوعي بالآثار الذي تحدثه البيئة في المبدع . ومن هنا فان الشعر يكثر بالحروب ، (٤٤٢) ونفاوت الطبائع بين السهولة والتوعر يرجع الى اختلاف البيئة بين البداوة والحضارة كما أن شعر عدى - وهو جاهلي - أسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤبة ، لملازمة عدى الحاضرة (٤٤٣) . إن نسبة فن التسعر كانت استجابة لحاجات بيئية ، يقول النهشل :

« ولما رأت العرب المنشور ينسد عليهم ،
ويتفلت من أيديهم ، ولم يكن لهم كتاب يتضمن
أفعالهم تدبروا الأوزان والأعاريض ، فأخرجوا
الكلام أحسن مخرج بأساليب الفناء فجاءهم

(٤٣٨) الشعر والشعراء - ص ٧٨ ، ٧٩ .

(٤٣٩) الممددة - ٦٥/١ .

(٤٤٠) الجرجاني . الوساطة - تج . محمد أبو الفضل ابراهيم وعلى محمد البجاوي - القاهرة - ط ٢ - ١٩٥١ م - ص ١٥ .

(٤٤١) الممددة - ٦٥/١ .

(٤٤٢) ابن سلام : طبقات فحول الشعراء - ط تج : محمود محمد شاكر - ٢٥٩/١ .

(٤٤٣) الجرجاني : الوساطة - ص ١٧ ، ١٨ .

مستويا • وراؤه باقيا على مر الأيام ، فالفوا ذلك

وسموه شعرا « (٤٤٤) •

فالامر عندهم ليس أمر استجابة الحدادة لوقع أخفاف الابل ، لكنه الوعي التاريخي للمجتمع الذى يطالب بتسجيل وتخليد وجوده • ان الشعر هو المعابد العربية التى يسجلون على « أعمدها » الوعي التاريخي للجماعة • وبالإمكان معارضة نقوش أعمدة المعابد ، بنقوش الشعراء على عمود الشعر •

واذا نذكرنا ملامح المنهج التجريبي القديم فسوف نجد أن الطبع يشتق من الطبيعة ، وأن البيئة مشتقة كذلك منها ، ذلك أن عناصر الطبيعة نتركب فيما بينها فتؤلف هذا وذاك •

من هنا لم يعط التطور حقه فى بناء المنهج • ومع أن الناقد القديم كان يعترف بوجود تطور فى الطاهرة الأدبية ، وكان يسجل ما يراه أحبانا من تغير فى الملكة والبيئة يجعله يدعو الى الأخذ بالرواية والحفظ لتقوية الملكة (٤٤٥) ، أو ما يراه من أن الشعراء يكررون معانى استنفدها السابقون ، (٤٤٦) ويرفض ربط أحكام القيمة بمعيار التقدم أو التأخر فى الزمن فاتحا الباب للمتأخر زمتا حتى يسبق بشعره قيمة ، (٤٤٧) الا أنه يعود فلا يستجيب لمحاولة الشعراء الخروج عن أغراض الشعر فى صوريتها التقليدية ، (٤٤٨) فلقد كانت هذه الأغراض تمثل طبيعة الشعر ، والخروج عليها خروجا على الطبيعة ، وفسادا للطبيعة ، وخروجا على المجتمع بالمثل ، مادام المجتمع جزءا من الطبيعة فبه ما فيها من ثبات • ومن هنا كان الزمن عنصرا محايدا فى التصور المنهجى القديم (٤٤٩) مصاحبا للتطور ، نكسليه ، ويكشف ظهور القوى الفاعلة فى الظاهرة الأدبية التى لم نحتج بالنضج والظهور من قبل • ويتوقف الانكشاف أو النضج والظهور على القوى الفاعلة الفردية والجماعية المردودة جمعا الى الطبع ، أو الطبيعة •

(٤٤٤) المتع ص ٢٣ وقارن بالعمدة ٨٢/١ حيث بفضل ابن رشيق الشاعر على الخطيب لحاجتهم الى الشاعر فى تخليد المآثر ... الخ •

(٤٤٥) الوساطة - ص ١٥ ، ١٦ - والعمدة ١٩٦/١ - ١٩٨ •

(٤٤٦) الوساطة - ص ٥٢ •

(٤٤٧) الوساطة - ص ١٥ - والعمدة ٢٠٠/١ - والشعر والشعراء ٦٢/١ •

(٤٤٨) الشعر والشعراء ٦٢/١ ، ٦٣ •

(٤٤٩) خلافا للدكتور أحمد أحمد بدوى : أسس النقد الأدبي عند العرب ص ١٢٧ •

وعلى وجه المفهوم فإن المصطلح القديم اذ يشير الى الملكة المبدعة فما
يشير الا الى قدرة خاصة مفهومة على أساس من فلسفة طبيعية . ترى هذه
الفلسفة أن الطبيعة مصنوعة بتركيب لعناصرها الأولية على نحو خاص من
التركيب . وعلى نحو ثان من التركيب يكون الانسان . أما المبدع فهو
نسق ثالث من التركيب .

فتركيب الملكة المبدعة له نسق خاص وليس عاما شأن القوى الحاسة .
وهي بهذا لا تمثل جزءا من التركيب العام للانسان . بل تمثل - في
النصور الأخير - إعادة تركيب كلى للتركيب العام للانسان في محتواه
الداخلي ، ينشأ عنه تركيب ملكة مستقلة مسئولة عن الابداع . والناقد
القديم ينظر اليها نظرتة الى جوهر يطرأ عليه بعض الاعراض أو المؤثرات .
هذه المؤثرات على ضربين : مؤثرات انسانية ، ومؤثرات طبيعية . أما
المؤثرات الانسانية فهي ما أسميناه « التحكم في الظاهرة » . هذا التحكم
أو التدخل ، في ظاهرة الابداع يسارك فيه العالم والمبدع معا . وهو على
ضربين : ضرب من التدخل يهدف الى شيط الملكة واثارتها ، وضرب
يهدف الى تسميتها والرقى بها . أما الضرب الخاص بتنشيط الملكة واثارتها
فهو بدوره على ضربين : ضرب من التدخل الخارجى يتجلى فيما أسماه
النقد القديم « الامتحان » . وهو لون من الاحراج يثير ، ويختبر ، الملكة ،
وضرب من الجهد الداخلى الطبقى يعتمد على نشر معرفة عامة بطقوس
المبدعين وسهامهم فى استنارة الملكة . والضرب الخاص بنسبة الملكة والرقى
بها من ضربى التحكم فى الظاهرة ، ينقسم كذلك الى ضربين : أحدهما
يمثل فى الجهد التقويى الذى يقوم به الناقد اذ يكشف مساوئ ومحاسن
العمل الابداعى ، ويفاضل بين الأعمال الابداعية ، وبين المبدعين أيضا ،
فدى أن فلانا أسعر من فلان ، أو أن فلانا أشعر السعراء قاطبة ، أو أشعر
المائلين فى لون محدد من ألوان الفس . وثانى ضربى نسبة الملكة يتمثل
فى التوجيهات التى يوجه العالم المبدع اليها ، ويعينه عليها ، لينسج بها
الكثرة ، يتمم فى هذا الصدد وسامان : أحدهما هى الماران أو الدربة التى
تجدد طاقة الملكة ، وتسهر عليها أصعب صور الابداع . وثانية الوسيلتين
هى الثقافة - أو الأداة ، أو الأدب ، بالمصطلح القديم - التى نمد المبدع
بالمعارف العامة ، والمعارف الخاصة بفنه ، وكانوا يطالبون المبدع أن يكون
« راوية » للأعمال العظيمة التى سبقته فى فنه « حافظا » لها . وعند
ابن طباطبا ، وابن قتيبة ، وابن رسلق ، وابن الأثير نماذج لهذه الدعوة
الى الثقافة . وفى مقابل هذه الأضر من المؤثرات الطبيعية . وعلى العموم
فان المؤثرات الطبيعية على ضربين : أحدهما مؤثرات مستمدة من الطبيعة
الفردية ، والآخر مؤثرات مستمدة من الطبيعة الجماعية البيئية . أما المؤثر

الفردى فخلاصته معادلة محدودة يصاغ بها الابداع . والمعادلة الملخصة للمؤثر الفردى يؤول فيها الابداع الى نشاط عقلى تنيره العاطفة ، ويستهدف أخيرا التأثير العاطفى . وطبقا لهذه المعادلة يتحدد دور حالات العقل والوجدان فى التأثير على نشاط الملكة المبدعة قبيل بدايته وإبانه . أما المؤثر الطبيعى الاجتماعى فله أشرب كثيرة . فمنها الحروب ، ومنها التفاخر القبلى ، ومنها تعويض المجتمع عن حاجته لعلم اجتماعى تاريخى يسجل ويدرس حركته ، ويكون بهذا الابداع وسيلة لمقاومة الفناء ، والحفاظ على البقاء ، ومنها البيئة بحالتها الجغرافية والحصارية .

ومحصلة لهذه المؤثرات المتفاوتة بين الطبيعة الخالصة بحواسها وجغرافيتها وعناصرها ، والطبيعة الانسانية بعقلها ، ومشاعرها ، إرادتها ، وبدواتها ، وتخلفها . يتكون المستوى الثانى للملكة . أما المستوى الأول فهو تركيب عناصر الطبيعة فى الانسان حيث تنشأ الملكة . فإذا تعرضت لمؤثرات الطبيعة ، تركبت من جديد على نحو خاص ، تتألف منه الملكة الخاصة بالمبدع ، وتفاوتت به ملكات المبدع وسائر المبدعين . ولابن قتيبة نص شهير فى تفاوت قدرات المبدعين أو طباعهم ، يقول فيه : « المديح بناء والهجاء بناء ، وليس كل بان بضرب بانيا بغيره » (٤٥٠) . مثل هذه العبارة قد نفخ باباً واسعاً عند القراءة . قد نرى فى تلك اللمعة كسفا مبكراً للبنائية . لكن ابن قتيبة لا يذكر شيئاً عن الطبيعة المستقلة للأدب التى تسمى « أدبية الأدب » (٤٥١) . ولا يرفع المبدأ الجمالى الذى يؤكد على انفصال الابداع عن ، أو تعاليه على ، الدوافع النفسية والاجتماعية (٤٥٢) حتى نضع له نأويلاً اسناتيقياً . وقد نقول بضرب من المخالفة ان الابداع بناء ، والنقد هدم أو تحليل ، فنستدعى فكرة التفكيك Deconstruction لكن نظرية التفكيك تعلن أن وراء العبثية الظاهرة فى النص seeming absurdity ضرباً من التحولات يجب دراسته مهما كان شكل الخطاب أدبياً ، أو نقدياً ، أو فلسفياً ، أو غير ذلك . وهى ترى أن الانسان يغير Transform نفسه خلال عملية التسمية naming وهى بهذا استبقاء ثابت للرابطة

(٤٥٠) ابن قتيبة : الشعر والشعراء - ٩٤/١ .

(٤٥١) انظر د. صلاح فضل : نظرية السائبة فى النقد الأدبى - القاهرة - الأملحوى المصرية - ص ٢٢٢ .

(٤٥٢) انظر فى شرح هذا المبدأ الفصل الرابع من كتاب د. مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربى - دار الأندلس - ١٩٨١ م - بعنوان : « التحليل اللغوى الاستطائقى » ص ص ١٨٥ - ٢٢٨ .

بين التغير Crisis والنقد criticism (٤٥٣) . وابت
 قتيبة لا يفصح عن شيء من هذا ، ولا يعترف بأية عبثية في النص .
 ولا شك أن فكرة البنائية ، أو علم الاساب ، يصلحان لاعادة تأويل مثل
 هذه العبارة . ومن الممكن باعادة ترتيب النصوص النقدية ، مع شيء من
 التركيز على بعض الحواش ، أن نصنع تأويلا نائيا أو استنابقيها أو تفكيكها
 أو أسلوبيا للنص القديم . لكن هذا الضرب من الاسقاط مع انه قد ينفع
 في البرهنة على أن تطوير النقد العربي في نظريات عملية محدثة لن يكون
 غربة كاملة أو انقطاعا عن التراث ، وإن كان قطيعة معرفية معه . الا أن هذا
 الاسقاط لن يساعدنا على فهم عبارة واحدة كعبارة ابن قتيبة . اننا
 مضطرون الى أن نفهم فكرة البناء هنا في ضوء كلمات مسخبة كالتركيب ،
 أو النظم ، أو البيت ، أو العمود . ووراء هذه الكلمات تكمن الأفكار
 التجريبية التي نرى أن الأشياء مركبات من عناصر طبيعية . وإذا تذكرنا
 ما أسماه « بنظم النثر وحل الشعر » (٤٥٤) ووصف ابن الأثير له بأنه
 « الكيمياء في توليد المعاني » (٤٥٥) فإن الطابع التجريبي يزداد وضوحا .
 والبناء قدرة . من هنا اشتراط البعض في الابداع أن يكون مقصودا
 « إذا قصده صاحبه تأني له ، ولم يمنعه عليه » (٤٥٦) واشتراط بعضهم
 في تعريف الشعر أن يكون مؤثرا في النفس (٤٥٧) . هذه كلها عناصر
 تصور تجريبي واحد يقوم على تصور قدرة عقلية لها جدل مع العاطفة في
 سياق اجتماعي طبيعي ، تتدرج فيه القدرة في ترقبها على سلم التركيب
 حتى تصل الى درجة تمتلك فيها قدرة استنابقية متميزة تلفح بوجهها من
 تتعرض له .

٣ - مصطلحات عملية الابداع :

تناولنا فيما سبق تجليات علامة مختلفة للمفهوم المنهجي التجريبي .
 للابداع الفني ، فاستعرضنا أراض الابداع ، ومصطلحات الملكة المدعة ،
 واجراءات المنهج القديم في تنشيطها وتنميتها ، وما وراءها من فلسفة
 تجريبية ، يتدرج فيها التركيب في سام صاعد . وننتقل الآن الى تحليل
 مفهوم عملية الابداع ذاتها ، والتجليات العلامية لها وآلياتها في الخطاب

Norris Christopher, Deconstruction, Theory & Practice, (٢٥٢)
 London, 1982, p. xi, xii.

(٤٥٤) المدة ٢/٢٩٣ .

(٤٥٥) المثل السائر ١/١٢٧ .

(٤٥٦) اعجاز القرآن - ص ٥٥ - وتريفات الجرجاني - مادة شعر - ص ١٢٧ .

(٤٥٧) منهاج البلغاء - ص ٧١ .

القديم . في هذا الصدد نداول الخطاب القديم مصطلحات الاربعاء ، والصنعة ، والتحكيك ، والبداهة ، والطبع . وتسير مصطلحات الاربعاء ، والبداهة ، والطبع الى الابداع حين يكون اسحابة فورية لمؤثر بشئ . ودرسير المصطلحات المفايلة كالصنعة ، والتحكيك ، والنعيف ، اليه كاستجابة بطيئة . ومن الواضح أن بعض هذه المصطلحات يستخدم في الخطاب القديم للاستشارة الى الملكة حيناً والى العملية حيناً . ويميل الدارسون الى اثبات وجود نظريتين متعارضتين : الطبع فى مقابل الصنعة . على أساس من التمييز بين الفورى والمتأنى . ليس هذا الميل محدثاً فمحسب ، فالمصادر القديمة تقع فيه أحياناً (٤٥٨) . والحق أننا نخلط بين محاولة الخطاب القديم أن يؤسس كل مفهوم على حدس ، وبين طبيعة العلاقة الجدلية بين الطرفين التى ينهى اليها الخطاب . وكما كانت الآلية الأولى فى عملية الابداع هى الآلية الجدلية بين العقل والقلب التى قدمنا ذكرها ، فإن الآلية الجدلية بين الطبع والصنعة هى الآلية الثابتة . أما عن فكرة الثنائية فهى زائفة تخفى عنا العلاقة الجدلية المتداخلة بين الأطراف . ذلك أن صاحب الصنعة قد يوصف عندهم بأنه مطبوع ، كما وصف ابن المعتز ساراً (٤٥٩) ، وكما وصف أبو هفان أبا نواس (٤٦٠) . والصنعة الجيدة لا قوام لها بغير طبع . وهدفها اكتساب الطبع ، أو تنميته .

من جهة أخرى فإن القول بالثنائية ، والاكتفاء بآبائها يخفى عنا ما فى الخطاب القديم من نحولات شائعة . فنائية الطبع / الصنعة يؤدى الى ثنائية الفورية / التأنى ، ثم الى ثنائية البداوة / الحضارة . ويقال فى محاولة لخلق وحدة متماسكة من هذا الاستبدال المستمر للثنائية ان البداوة والفورية والطبع متناسبة ، كما أن الحضارة ، والتأنى ، والصنعة متناسبة . وعند معالجة مشكلة « الابداع » بمعنى كثرة البديع فإن ثنائية البداوة / الحضارة تتحول الى ثنائية قلة الأصباغ / كثرة الأصباغ ، أو ثنائية قوة اللغة / سهولة اللغة . من هنا نجد ابن المعتز يحتقر للنقاد طريقاً يمتص فيه الجميع خلاصته أن البديع قد « كثر » فى أشعار المحدثين بينما كان « نادراً » فى أشعار المتقدمين (٤٦١) . وقبل أن يجذبنا المحور

(٤٥٨) العملة ١٢٩/١ وما بعدها .

(٤٥٩) ابن المعتز : ملبقات الشعراء - نج . عبد الستار أحمد فراج - القاهرة - دار المعارف - د ٤ - ١٩٨١ م - ص ٢٤ .

(٤٦٠) المصدر السابق - ص ١٩٤ . يكفى هذا الآن عن جدلية العلاقة لأنها سوف تعالج شئ من الاتساع فى القسم الرابع من هذه الدراسة .

(٤٦١) ابن المعتز : البديع - نج : كراتشكوفسكي - بغداد - مكتبة المني - ط ٢ - ١٩٧٩ م - ص ١ .

«النسائي للزمن ، المتقدم / المحلب . ولنركز قليلا في الفاظ « كثر » و « نادرا » . أو « قلة » و « كثرة » . ههنا نكتشف أن النظرة كمبة وهذا مظهر تجريبيتهها . الفوارق الكمية – لا النوعي – هنا معناه أن مفهوم الابداع واحد في الحالين المتقدم / المحدث ، تجريبي في الحالين ، يقوم على الطبع الذي لا يخلو من الصنعة – وان قلت – والمضافر بين الطبع والصنعة – مهما كانت الفوارق الكمية – مظهر العلامة الحولية الحبة في الخطاب بين المفهومين .

ولربما كان لمصطلح « الصناعة » بريق خاص في هذا الخطاب . فالفن في الخطاب القديم محمل بفكرة الفرع أو الغرض ، وفنون الشعر كالمديح والهجاء ، كلها أعراض أو فروع من الشعر . أما الفن Art فأقرب كلمة اليه هي « الصناعة » . والمتابع لاستخداماتنا المعاصرة يسترعى انتباهه أننا نستخدم كلمة الفن نوسعا في وصف المبدعين في الحرف كالنسيج أو التجارة ، حتى أصبحنا نعد الفن نوعين : فنا جميلا غير نفعي ، وفنا نفعيا . وفي غياب مصطلح الفن Art من الخطاب القديم لجأ الخطاب القديم الى طريق عكسية فوسع لفظ الصناعة ليشمل الفن الخالص . لهذا سمي أبو هلال العسكري كتابه « كتاب الصناعتين : الكتابة والشعر » ، أي كتاب « الفنون » . ولقد تصور بعض الدارسين أن هذا الاستخدام لكلمة صناعة طريفة في الاستخدام « مهينة » غير مشروعة (٤٦٢) فلا يجوز أن يوصف الشاعر بأنه نساخ ، أو نقاش ، أو صائغ . والحق أن كلمة الصناعة مصطلح ، ولا مشاحة في الاصطلاح . ولقد كان الخطاب القديم يتعامل مع كلمة الصناعة بروح عال من التقدير . كانت تعني – كما يقول الدكتور نام حسان (٤٦٣) – أعلى درجة من العلم ، وهو العلم المنضبط كما كانت تعني أعلى درجات الفن . وهذا الضرب من التحول الدلالي من أقصى العلم الى أقصى الفن سمة من سمات الخطاب القديم يرشحها تصور الفن (الشعر خاصة) ضربا من العلم الدقيق الطبيعي يسجل الحياة العربية . أما كلمة الصناعة فهي أكثر شيوعا في مجال البديع ، وهي بالمثل تتراوح من معنى الاتقان الفني (أعلى الفن) الى معنى التكلف أو الادعاء (أدنى الفن) . فالتحول على مدرج الدلالة والقمة آلبة أساسية في الخطاب القديم .

وللموقف القديم من مصطلح الصناعة أو الفن فضائله ، فهو يتسع للناقد القديم أن يقبل على النص دون أن يتوقع الجودة والابتكار في كل لفظة فيه ، بينما مفهوم الابداع المعاصر لا يخلو – في بعض الأحيان – من

(٤٦٢) د . عبد المجاد عثمان . نظرية الشعر في النقد القديم – ص ٧١ .

(٤٦٣) د . نام حسان : الأصول – ص ١١ وما بعدها .

رومانتيكية يبدو معها المبدع متفجرا بالابداع ، دائب الابتكار ، في كل كلمة أو حرف ، معنى هذا أن الموقف القديم يقدر في النص ما هو ابداع ، وما هو ليس ابداعا (سرقة) . وفي بعض الكتابات المعاصرة شعور واضح بهذه الاشكالية ، خاصة لدى السيميولوجيين . من ذلك نجد معالا لرولان بات Roland Barthes عنوانه تأثير الواقع The Reality Effect يديره حول ظاهرة خاصة بفن الروائي ، تتمثل في أن القاص يذكر عادة مادة تفاصيل وصفية غزيرة يغفلها ، عادة ، التحليل البنائي ، موظفا نفسه لفصل وتنظيم الأجزاء articulations الرئيسية من السرد ، وهو يغفلها إما لأنها روائد بعيدة عما يسغل البنية Structure أو لأن وطبعمها لا تبدو أن تكون نسخبصا للجو العام atmosphere

للقصة (٤٦٤) . وفي هذا الوضع للمشكلة شعور – لاشك في وجوده – باشكالية الحجم المتوقع من الابداع ، وان كان بارت اتساقا مع الموقف المعاصر ، يمضى في عقد معارنه بين الوصف Description والنص Narrative عاملا على أن يدخل الوصف في البنية ، لأن النص عالم معنوي بالدلالة يحيا من أي فراغ دلالي ، أو من أي إشارة لا ننسب على الإطلاق . ومن جهة ثانية فإن الموقف القديم يتيح للنقاد أن يتعامل مع النص عادلا بقدر لا يرى فيه مظهرا لسر خارجي ، وهو موقف استطابفي برناه الاحتمالات المعاصرة الدنائية أو الشكلية formalism

أما عن الطبع أو الملكة فإن اختلاطه بفكرة البدهة أو العيان يجعله في حاجة الى ايضاح لآليته . ويمثل العيان بما فيه من فوروية أو مباشرة آلية الطبع . لكن هذا العيان intuition ليس عيانا فحسب ، وليس عيانا عقليا لمعان عقاية مجردة من التجربة ، وليس عيانا نبوياً . وليس وجدانا أو عيانا متفايزيقيا ندرك فيه الأشياء من الداخل بنوع من المشاركة الداخلية . لكنه العمان التجريبي « وهو الادراك المباشر الثاني عن الممارسة المستمرة ، مثل ادراك الطبيب الماهر لداء المريض من مجرد مشاهدته ، وقبل اجراء فحوص وتحاليل طبية » (٤٦٥) . ويقابل بدهة الطبع عند المبدع بدهة الذوق في المنهج النعدي . وكما أن الطبع ملكة فان الذوق ملكة برسخ وتسنفر بالممارسة والاعتياد والكرير (٤٦٦) . ومن هنا علل ابن سلام فطرة العالم في الموسبهي على التمييز بين الصوت الحسن والتبجح بقوله : « يعرف ذلك العلماء عند المعاينة والاسماع له ، بلا صفة

Roland Barthes, The Reality Effect in French Literary Today, A Reader, edited by, Tzvetan Todorov, trans by R. Carter, cambridge, 1982. p. 11.

(٤٦٥) د. بدوي : مدخل جديد الى الفلسفة – ص ١٦٩ – ١٧٠ .

(٤٦٦) ابن خلدون – المقدمة – ط المكتبة التجارية – ص ٣٩٩ ، ٤٠٠ .

ينتهى إليها ، ولا علم يوقف عليه ، وإن كثرة المدارس لتعدي على العلم به . فكذلك 'النسعر' يعلمه أهل العلم به . » (٤٦٧) وشبيه بهذه العبارة قول اسحاق الموصلي : « ان من الأشياء أسباب يحيط بها المعرفة ، ولا تؤديها الصفة » (٤٦٨) . ومن ذلك نلصق العبارة التي يرويها ابن رشيقي : « ليس للجودة في النسعر صفة ، إنما هو شيء يقع في النفس عند المميز . » (٤٦٩) . والفكرة وراء هذه النقول واحدة : ان الذوق ملكة ، آليتها المعاينة المباشرة ، أو هي المعرفة ، وهي تجريبية ، ومباشرة ، أو هي العقل لأنها تقع في النفس حيز التمييز ، والذوق بهذا هو المعادل الموضوعي المعاكس لمفهوم الطبع عند المبدع ، وكلا المفهومين صادر عن نصورات تجريبية واحدة .

وهذه البديهة – أو الحدس – مخالفة للحدس المالي برغم اشتراك الاسم . الحدس هنا ليس لحظة تدرك فيها الروح صورها وحالاتها الخاصة كما يرى كرونسه (٤٧٠) . الحدس عند كرونسه رؤيا ، وفعل نظري لا ارادي ، وخيال ، وصورة ، وعاطفة ، غير ذي صلة بالنزعة العقلية والمنطقي (٤٧١) . والقوة الحدسية عنده هي المبدع نفسه حين يكون في أول الأمر حدسا محضا ، وهذا هو التنسّر الأول عنده ، أو هو السطح الأول من سطوح دائرة الابداع ذات السطوح الثلاثة ، جب تجمع النفس في ميزة وحيدة هي الصورة الفنية . ويمكن – بالاستنباط والتحليل – أن نلخص التنشيرات الثلاثة في المعادلات الآتية :

١ – الحدس (المركب القبلي الفني) = عاطفة + خيال

٢ – الادراك = الحدس (تصور) + مقولة (كم ، كيف ، نوع ، الخ وكلها تصورات) أي المركب القبلي المنطقي = موضوع + محمول .

٣ – الظهور (المركب القبلي العملي) = الادراك + رغبة في العمل .

(٤٦٧) ابن سلام . طبقات الفحول ٦/١ ، ٧ وقد وصف د . مدور جملة « وان كثرة المدارس لتعدي على العلم به » بقوله . « تلك الحصنة الرائعة » لأنه فهمها على نحو تائري – النقد المنهجي ص ١٨ .

(٤٦٨) الموازنة : ٤١٤/١ وانظر قول الآمدي . « وهو علة ما لا يعرف الا بالدرجة ودائم التحركة وطول الملابس » ٤١١/١ .

(٤٦٩) العملة : ١١٩/١ .

(٤٧٠) جون ديوي : الفن خبره – ص ٤٥٠ .

(٤٧١) انظر في هذه الصفات . كرونسه . المحمل في فلسفة الفن – ص ٢٤ .

٣٠ ، ٣٧ ، ٣٩ ، ٤٧ ، ١٦٣ على الترتيب .

ومن الواضح أن هذا الانتقال الجدلى للروح شديد البعد عن مفهوم
البديهة فى الخطاب القديم .

كذلك فان مفهوم الطبع القديم مختلف عما يسمى فى المدرسة
الفرنسية فى علم الطباع باسم الحدس الطباعى ، وهو المرحلة الثانية من
مراحل علم الطباع الثلاث : الاستقراء الطباعى الذى يدور فى الوقائع ،
ثم الحدس الطباعى ، ثم فهم الطبع والتحقق من الحدس ، وفيه عودة الى
الوقائع . وقوام الحدس الطباعى : « أن نضع أنفسنا فى موضع ذلك الطبع
فندرك بتوهم من التعاطف صدور تلك الطريقة فى القول أو الفعل عن هذا
الطبع » (٤٧٢) . ومن الواضح أن التعويل على فكرة التعاطف Sympathy
لم يفل به أحد من القدماء ، لكنها شبه ومقارنات تعين على إبراز الطبيعة
الخاصة لمفهوم الطبع فى الخطاب القديم .

وعلىنا الآن فى ضوء ما قدمناه من تعريف للمفهوم التجريبي
أو المنهجي للابداع الفنى أن نضع بعض القراءات ، ولتكن قراءتنا لهذا النص
للأمدى عن البديع المستكره :

« وانما كان يندر من هذه الأنواع المستكره على
لسان الشاعر المكنز البيت [الواحد] والبيتان
فيتجاوز له عنه ، لأن الأعرابى لا يعول الا على
قريبته ، ولا يعتصم الا بشئطوره ، ولا يسمي
الا من قلوبيه ، فأما المتأخر الذى يطبع على قوالب ،
ويجذو على أمثله ، ويتعلم السعر ثقلها ، وبأخذه
تلقاها فمن سئله أن يتجنب المذموم [منه] ،
ولا ينبع من تقدمه الا فيما استحسن منهم ،
واسمجد لهم ، واختبر من كلامهم ، أو فى
المنوسط السالم اذا لم يقدر على الجيد البارع ،
ولا يوقع الاختيار والاستكثار مما جاء عنهم نادرا
ومن معانهم شاذا ، ويجعله حجة له وعذرا ، فان
الشاعر قد يعاب أشد العيب اذا قصد بالصنعة
سائر شعره ، وبالإبداع جميع فنونه ، فان تلك
محاهدة للطبع ومغالبة للقريحة ، مخرجة سهل
التأليف الى سوء التكلف وشدة العمل » (٤٧٣) .

(٤٧٢) د. سامى الدروبي : علم الطباع - المدرسة الفرنسية - القاهرة - دار
المعارف - ١٩٦١ م - ص ٣٢ .
(٤٧٣) الأمدى : الموازنة - ٢٥٩/١ - ٢٦٠ ، والاقواس المعقوفة [] تضم زيادات
رأىها محقق الموازنة .

أما عن أمراض الابداع فهي تظهر في هذه الألفاظ : التكلف ، التعمل ، المجاهدة ، المغالبة ، وكلها من تلك الأمراض النى تسمى الى الابداع ولا نوقفه كالعى . أما عن الملكة فهي فى : القريحة ، الخاطر ، القلب ، يقدر . أما عن العملية ففي : الطبع على قالب ، والحذو على الأمثلة ، والتعلم ، والنلقن ، والصنعة ، يقابلها التعويض على القريحة ، والاعصام بالخاطر ، والاستقاء من الغايب (الطبع) . أما الزمن فبنجلى فى ذلك التباين بين الموقف الابداعى الذى يقفه « المتأخر » فى مقابل موقف « من قدمه » . كذلك فان الإشارة الى « الأعرابى » لا تخلو من الالمح الى بعد من الجرافنة السئمة الى يماز فيها البدوى والحضرى . وبنجلى النظرة التجريبية الكمية فى : يندر ، والمكتر ، والبيت والبيتان ، والاستكثار ، ونادر ، وشاذ . وفى التحليل النهائى نجد أن المتأخر والمتقدم متفقان كبقا ، مختلفان كما . ويظهر فى النص آلية العلاقة الجدلية بين الطبع والصنعة فى الخطاب القديم . ذلك أن الطبع ينطوى على نوع من الصنعة -- وإن ، فلت -- والصنعة بطاوى على محاولة تعلم الطبع أو اكتسابه . والغاية الأخيرة هى الوصول الى ما سماه النص « سهل التأليف » ، حيث تنبى السهولة الى القوة أو الطبع التلقائى ، وينبى التأليف الى فكرة التركيب المعروفة فى الأساس التجريسي للمنهج . هذه الناية -- بهذا البعد الاشارى أو الشفرى -- نستوعب العنصرين الجدليين : الطبع والصنعة . وآلية النحول الدلالى ظاهرة تماما فننائية البديع المستكره / البديع المسنحب . تقضى الى الأعرابى / ما قد يسمى بالحضرى ، نقضى بدورها الى المتقدم / المتأخر ، تقضى الى الخاطر / الحذو ، تقضى الى الطبع / الصنعة . هذه الآلية تحاول أن تستوعب ثنائيات محتدمة فى المجتمع فى حلول عملية منهجية . ولا شك أن هناك نوعا من الكلاسيكية الواضحة فى موقف الآمدى -- أو لنقل موقف الخطاب القديم -- من الابداع عند المتأخرين . وليس المراد هنا بالكلاسيكية أن الموقف القديم كلاسيكى بالقياس الى الموقف الحداثى والمعاصر ، لكن المراد هو أن هذا النص يمكن قراءته فى ضوء عبارة هوراس : « اقنف أثر السلف أو فلتبتكر شيئا متحانس الأجزاء » (٤٧٤) . انه المفهوم الذى شاع من بعد فى عصر النهضة الأوربية عند كانسلبان ، وجماعة الثريا ، وبلتية وغيرهم من الكلاسيكيين (٤٧٥) . والسلف عند هوراس يقابلون المتقدمين عند الآمدى . وتجانس الأجزاء هو نفسه معيار سهولة التأليف . ولبس المراد القول ان القدماء قد نقلوا

(٤٧٤) هوراس : فن الشعر - ت . د . لويس عوض - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٨ م - ص ١١٦ .
(٤٧٥) اطار د . غنيمى هلال : الأدب المقارن - الأنجلو المصرية - ط ٣ - ١٩٦٢ م - ص ٢١ .

عن هوراس لكنه الموقف الواحد حين تتحد المشاكل أو تتشابه ، وهوراس يعين على فهم الآمدى • وليس تجانس الأجزاء ، أو سهولة التأليف مصطلحات انطباعية غامضة كما يرى الباحثون ، لكنها في ضوء المنهج التجريبي القائم على العيان المباشر مفهومة ولا تخلو من قدر من الدقة • ولقد عالج الآمدى الإبداع في هذا النص في ضوء فكرة احتذاء المثال ، بينما نجد في الخطاب القديم ضربا آخر من العلاقات مع التراث ، مثل علاقة « التوليد » ، وهى : « أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر نقدمه ، أو يزيد فيه زيادة ، فلذلك يسمى التوليد ، وليس باختراع ، لما فيه من الاقتداء بغيره ، ولا يقال له أيضا « سرقة » إذا كان ليس آخذا على وجهه » (٤٧٦) • ويظل القاسم المشترك الأعظم في هذه العلاقات التراثية والنصائيه هو الموقف الكلاسيكى من جهة ، والفهم التجريبي الطباعى من جهة أخرى •

نطور المفهوم

حياة الأفكار يختلف عن حياة الناس والنباتات • لكن هناك تصورا شائعا يقيس الاولى على الثانية • وينكشف عوار هذا التصور حين ندرك أن حياة الفكرة ليست مراحل متميزة من الميلاد ، الى النضج ، فالكهولة والشيوخوخة ، فالموت ، أو من البذرة ، الى النمرة ، فالذبول والجفاف • لكنها حركة اجتماعية تستدعى فيها الفكرة ما يقابلها ، الى أن تتجاوزهما ثالثة ، فيطفر المجتمع طفراته خلال جدل الأفكار • ولأنه هو نفسه جدل الواقع فان هناك وحدة دائمة في وسط التنوع المنير • وفي ضوء هذا الفهم كان المفهوم المنهجي للابداع الفنى نشاطا طبيعيا ركيبيا لقدرة طبيعية ، تعمل فى مادة ، مستعينة بأدوات • ثم أفرز الخطاب تنويعات علامية مثيرة يلح أولها على سمات الطبع ، وهو ما نسميه بالمفهوم الأسلوبى ، ويلح ثانيها على سمات النص ، أو الشئ الذى تم ابداعه ، وهو ما نسميه بالمفهوم البلاغى ، ويالح ثالثها على وضع مفهوم الابداع الفنى نى سياق فلسفى شامل ، وهو ما نسميه بالمفهوم الفلسفى • وعلينا أن نشرع فى شرح مدلولات هذه المصطلحات وتجلياتها العلامية فى الخطاب النقدى القديم •

١ - المفهوم الأسلوبى :

لقد وضعت للأسلوب تعريفات كثيرة كثيرة بالغة (٤٧٧) ، ونسند منه هنا بمعنى : طريقة تعبير الانسان عن نفسه (٤٧٨) ، وهو أكثر شيوعا ،

(٤٧٧) استوفى هذا الموضوع د. صلاح فضل فى فصل بعنوان : مفهوم الاسلوب ، فى كتابه : علم الاسلوب - مبادئه واجراءاته - سروت دار الآفاق الجديدة - ط ١ - ١٩٨٥ م - ص ٨١ - ١١٤ • وانظر ويلك : نظرية الأدب - الفصل الرابع عشر - ص ٢٢٣ - ٢٣٩ •

(٤٧٨) أحمد أمين : النقد الأدبى - النهضة المصرية - ط ٥ - ١٩٨٣ م - ص ١٦ - د. محمد عبد المطلب : البلاغة والاسلوبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٤ م - ١٦١ ، د. صلاح فضل : علم الاسلوب - ص ٩٠ ، ٩١ •

لأنه أقربها من الدلالة اللغوية المعجمية ، فالأسلوب لغة الطريق (٤٧٩) .
وليس هذا الاستخدام تعريفا نهائيا للأسلوب ، والا كنا متجاهلين
للتطورات الضخمة التي شهدها الأسلوب في تاريخه . لكنه تعريف
اجرائي فعال في إيضاح جانب من تصور النقد القديم لمفهوم الإبداع
الفنى .

هذا مع أن القدماء لم يفهموا مصطلح « الأسلوب » فى ضوء فكرة
التعبير عن الذات ، بل تصوروه إمكانات محددة مسبقا كامنة فى طبيعه
اللغة ذاتها من ناحية ، وفى تقاليد النوع الفنى من ناحية أخرى ، فهو
أسلوب العرب فى كلامهم ، كتعدد الأغراض فى القصيدة ، أو رفيع
المختصرة فى الخطبة ، أو ابتدائها بالحمد ، أو الدلالة المستفادة من أمر
نحوى كتقديم الخبر على المبتدأ . الأسلوب بهذا « طريق » معبد مألوف ،
ليس المبدع أول سالكه . الأسلوب ابن المجتمع ، أو معطياته للفرد .
وسوف نورد فى نيايا العرض أدلة وشواهد على هذا الفهم . ومن الواضح
أن المفهوم الحديث يقوم على فكرة غريبة عن التصور السابق تسمى
الانحراف أو التضاد البيوى (٤٨٠) .

أما المراد بالمفهوم الأسلوبى للإبداع الفنى فى الخطاب فهو ذلك
التصور الذى يرى فى الإبداع الفنى اظهارا لسمات الطبع من القوة
والنلقائية والسهولة والتدفق ، بحيث يصبح النص مرآة لهذه السمات
موسوما بها . أو بما يعينها .

وأول علامات هذا الفهم استخدامهم مصطلح « الفحل » . وفى
مرحلة باكورة من التأليف النقدى (٤٨١) سأل أبو حاتم السجستاني
الأصمعى : ما معنى الفحل ؟ فأجاب : « يراد أن له (أى الشاعر) مزية
على غيره ، كمزية الفحل على الحقائق » (٤٨٢) . والفحل ذكر الأبل ، وهو
موصوف بالقوة والعرامة ، ويقال للشاعر مجازا ، يوصف به علقمة
وجرير والفرزدق (٤٨٣) . أما الحقائق فصغار الأبل (٤٨٤) . والتعريف

(٤٧٩) اللسان ص ٢٠٥٩ والأساس ص ٢١٧ .

(٤٨٠) انظر . د صلاح فضل : علم الأسلوب - ص ١٧٩ - ٢٠٦ .

(٤٨١) إعاد المؤرخون أن يبدأوا التاريخ بان سلام رعم أسبقية الأصمعى ، انظر :

أحمد أمين : النقد الأدبى - ص ٤٠١ ، طه إبراهيم : تاريخ النقد - ص ٧٤ ، د مندور :

النقد المنهجي - ص ١٢ ، د عبد الفتاح عثمان : نظرية الشعر - ص ١١ .

(٤٨٢) الأصمعى : فحولة الشعراء - نج : د محمد عبد المنعم خفاجى وطه محمد

الزيتى - المطبعة النثرية - ١٩٥٣ م - ط ١ - ص ١٣ .

(٤٨٣) الثعالبي : فقه اللغة - ص ١٥٧ ، الأساس ص ٣٣٥ .

(٤٨٤) الأساس ص ٩١ .

هنا يسير الى مفاهيم الأصالة ، والجدد ، والنفوس ، وهى من صميم فكرة الابداع . ومن الواضح ان فكرة الفحولة مسندة من الطبع ، أو الطبيعة ، ومن عالم الحيوان خاصة ، اتساقا مع التصور التجريبي الذى يوصى الى فكرة القوة والملكة ، ويلمح الى فكرة البادية ، والى الموقف الكلاسيكى الباكر . وسرعان ما تحولت فكرة الفحولة عند الأصمعى الى لغة نقدية تلج على ما يتسم به الطبع من قوة ، ويشيع فيها مصطلحات ثلاثة على مدرج تنازلى :

الفحل — الصالح — ما ليس بفحل ولا صالح

لكن الأصمعى لم يوفق الى أن يستخرج من الفحولة اطارا تحليليا للكشف عن سمات الطبع فى تجليها عبر النص . ويبدو أن هذا ما حاوله ابن سلام . لا يعنينا فى شيء تسمية كتابه : أهى طبقات الشعراء أم طبقات فحول الشعراء ؟ (٤٨٥) الأحق بأن يشغلنا هو موقفه من فكرة شيخه الأصمعى عن الفحولة . ففي الموضع الذى نتوقع فيه لفظ الفحول يضع لفظتى « المشهورين المعروفين » (٤٨٦) . وحين يصرح بلفظ الفحول يعننه بكلمة المشهورين (٤٨٧) . فابن سلام يتقدم بعد الأصمعى نحو ضبط فكرة الفحولة بضوابط موضوعية أولها السهرة . وابن سلام واع تماما بأنه يسعى الى القول العلمى ، لا القول بالهوى (٤٨٨) ، أو الانطباعية غير العلمية . وهذا بالضبط ما أراده حين قال : « وللشعر صناعة وثقافة يعرنها أهل العلم ، كسائر أصناف العلم والصناعات . . . » (٤٨٩) ومن هنا حاول أن يضع دراسة معيارية للفحولة تطمح الى ترتيب مستويات الفحولة ترتيبا شاملا من واقع الشعر العربى ، مستعينا بمعايير : الشهرة ، ووفرة الانتاج (الكم) ، والجودة (الكيف) .

ومن خلال هذه المعايير انصب الحاح الخطاب النقدى على سمات الطبع وتجليها فى النص . يقول الجميحى :

« وقال من احتج للنابغة : كان أحسنهم ديباجة
شعر ، وأكثرهم رونق كلام ، وأجزلهم بيتا ، كان
شعره كلام ليس فيه تكلف . والمنطق على المتكلم

(٤٨٥) محمود محمد شاكر - مقدمة طبقات فحول الشعراء - القاهرة - مطبعة المدنى - ط ٢ - ١٩٧٤ م - ص ٢١ - ٢٧ .
(٤٨٦) طبقات الفحول - ٣/١ .
(٤٨٧) نفسه - ٢٣/١ .
(٤٨٨) نفسه - ٢٣/١ - ٢٤ .
(٤٨٩) نفسه - ٥/١ .

أوسع منه على الشاعر ، والشعر يحتاج الى البناء
والعروض والقوافي ، والتكلم مطلق يتخير الكلام
• وإنما نبغ بالشعر (أى النابغة) بعد ما أسن
واحتنك ، وهلك قبل أن يهتر « (٤٩٠) »

النص الابداعى (الشعر) هنا موصوف بحسن الديباجة ، والرونى،
والجزالة ، والخلو من الكلف ، وكلها - خاصة الأخيرتين - صفات يمكن
أن يوصف بها القدرة المبدعة نفسها • أما البناء ، والعروض ، والقوافي ،
فهى حاجات ، أو « ضرائر » تضطر اليها الملكة • وفكرة الحرية المطلقة
هنا فى مقابل الضرورة ، أو لنقل الحرية المقيدة ، ليست الا مظهرا لتمييز
القدرة الابداعية وتفوقها • ومن هنا استحق النابغة النعت بالنبوغ
أو الفحولية فهو مسن ليس من الحقائق ، محتنك ليس من المهترين ، أو هو
باختصار ، قوى الطبع يكشف شعره عما فى طبعه من السهولة (حسن
الديباجة والرونى) والقوة (الجزالة) ، والتلفائية (الحلو من الكلف) •
وبرغم جهود ابن سلام لم يفلح فى اكساب مقولة الفحولة الضبط العلمى
الكافى ، ولم يخرج منها باطار تحليلى نافع فى تحليل حماليات النص
بوصفها مجلى الطبع •

والى جانب مصطلحات الابل تاتى مصطلحات الجياد لتؤدى نفس
العمل • يروى ابن سلام : « كان يقال : الأخطل اذا لم يجىء سابقا فهو
سكيت • والفرزدق لا يجىء سابقا ولا سكيتا ، فهو بمنزلة المصلى • وحرير
يجىء سابقا وسكيتا ومصليا » (٤٩١) • هنا نجد نعوت الخيل طبعا
لترتيب وصولها فى السباق :

السابق ← المصلى ← السكيت

وكلها مراتب لنفس الفكرة : القوة الباهرة • أما الشاعر الردى،
فيسمى - من مصطلحات الابل - المقحم ، والنبيان (٤٩٢) • وبين الابل
والخيل يظل التصور تاريخيا بالمعنى الذى نقصده فى النقد المعاصر ،
والذى يسمى أحيانا الاتجاه الخارجى لدراسة الأدب ، عندما نقصر
مصطلح التاريخية على دراسة تغير الأدب فى الزمان (٤٩٣) • ذلك أن
جوهر التصور القديم رد النص وطبيعته الجمالية الى سمات الطبع ، وهى

(٤٩٠) نفسه - ٥٦/١ •

(٤٩١) المصدر السابق - من ٣٧٥ •

(٤٩٢) نفسه - من ٧٩ • وانظر العدة ٣٠٨/٢ •

(٤٩٣) ويليك : نظرية الأدب - من ٨٩ •

سمات تقع « خارج » النص . هنا نلمس ملمحا نفسيا فى المفهوم القديم
يروغ الى علم نفس الملكات .

وطغت بعد ابن سلام النزعة التاريخية التسجيلية على النزعة
القيمية فى مبحث الطبقات . ولم تعد كلمة الطبقة مرتبطة بفكرة تراتب
الفحولة السابقة . وهذا ما يظهر فى طبقات ابن المعز ، ربما لأنه كان
يدرس المحدثين العباسيين ، وهؤلاء لا يوصفون بالفحولة ، بل بلهظ آخر
هو لفظ « مفلق » (٤٩٤) . وفى نفس الوقت ساع مصطلح الطبع فى
الخطاب بمعنى القوة أو القدرة . وفى بعض الأحيان كان مصطلح
« القرينة » من مصطلحات الملكة يحل محل الطبع . ومن مظاهر ربطه
فكرة الطبع بفكرة القوة وصفه للسيد الحميرى بقوله : « كان ساعرا
سريفا حسن النمط سريفا حسن النمط ، سريفا حسن النمط ، سريفا حسن النمط مع ذلك » (٤٩٥) . سموله
« مطبوعا جدا » لا معنى له الا أنه قادر جدا ، سهل جدا ، تلفائى جدا ،
أو لنقل فيه سمات الطبع بدرجة عالية . والنعت هنا ينصب على الشاعر
لا النص لأن الالحاح ينصب على الطبع .

ويظهر هنا الموقف الكلاسيكى فى قوله « حسن النمط » فالنمط
المحاكى أو المتبع نمط جاهلى . ويبدو أن شبه الجملة « مع ذلك » لا يخاو
من روح الدهشة ، ربما كانت الدهشة لأن الحميرى لبس جاهليا ويأنى
شعره فى نفس الوقت ناضجا بالطبع فى أعلى صورته ، ومحكما . وكانت
الملاحظات تسمى المحكمات (٤٩٦) ، أى أنها كانت صفة جاهلية . وههنا
نجد مصطلح « الطبع » موصوفا به من نوقع أن يوصف بالصنعة ، وهذا
مظهر من جدلية العلاقة بين المصطلحين الذى يجعل محاولة الفصل بينهما
فى تصور الابداع محاولة خاطئة تماما .

ولعل هذا كله يدل على أن النقد منذ القرن السالب . ومع استواء
المنهج ، قد طور مفهوم الفحولة الى مفهوم الطبع ليكون أطوع للمنهج
العلمى . وأغلب الظن أن مفهوم الفحولة جاهلى ، أخذا برواية الجاحظ أن
الشعراء عند العرب أربع طبقات : الفحل الخنذبذ (النام) ، ثم المفلق ،
ثم الشاعر ، ثم السعور (٤٩٧) . وإذا صح هذا الفهم فبالامكان رؤية

-
- (٤٩٤) ابن المعتز . طبقات الشعراء - ص ١١٠ ، ١٤٧ ، ٣٠٣ وفارن بأسماء بن منذ :
البديع فى نقد الشعر - نج : د . أحمد أحمد بدوى ، د . حامد عبد المجيد - مراجعة
أ . ابراهيم مصطفى - وزارة الثقافة والارشاد - مطبعة البابى الحلبي - ١٩٦٠ - ص ٢٩٨
حيث يقول : « والشعراء ثلاثة : جاهلى ، وإسلامى ، ومفلق » .
(٤٩٥) ابن المعتز : طبقات الشعراء - ص ٣٢ .
(٤٩٦) الجاحظ : البيان والنبين - ط السندوبى - ٢١/٢ .
(٤٩٧) نفسه - ٢١/٢ - ٢٢ وفارن بالعمد ١٣/١ ، ١١٤ - ١١٥ .

مصطلح الفحولة فى ظلال المفاهيم الأولية التى تهيب بالنونية والأسطورة، وتخلط عالم الانسان بعالم الحيوان . ولنا أن نقدر الجهد الكبير الذى بذله الأصمعى وابن سلام فى اكساب المفهوم طابعا علميا مقبولا . وبسيادة مصطلح الطبع ، ثم الصنعة ، فإن العلم العربى يكون قد حقق فطيمة معرفية صحيحة بينه وبين التصور الجاهلى . أما المطالبة بمحاكاة القصيدة الجاهلية فكانت مطلوبة على مستوى « الأسلوب » دون مستوى التصور . وإذا أخذنا برواية الجاحظ فسوف تظهر كلمة المفلق فى ضوء جديد ، وسوف نرى فيها مظهرا من قنوع أو محاولة اقناع الشاعر المحدث بأن أعلى مراقى الاجادة عنده سوف تظل دون الاجادة الجاهلية ، اسافا مع المبدأ الجمالى الكلاسيكى الداعى الى محاكاة القديم .

أما عند ابن قتيبة فى « الشعر والشعراء » فلا يبقى من مشروع ابن سلام الا معيار الشهرة وكلمة « طبقة » سنعمل مرة بمعنى الفئة أو المجموعة ، وتستهمل مرة أخرى بمعنى مستوى الجودة حين يذكر « أقسام الشعر وطبقاته » (٤٩٨) . وهى عنده أربعة : ضرب حسن لفظه وجاد معناه ، وضرب حسن لفظه دون معناه ، وضرب حسن معناه دون لفظه ، وضرب تأخر لفظه ومعناه (٤٩٩) . وفى الامكان مقارنة هذا التقسيم بالتقسيم الرباعى الذى ذكره الجاحظ : الفحل ، المفلق ، الشاعر ، الشعرو ، لنكتشف أن جميع نعوت حسن الشعر عند ابن قتيبة هى المقابل العكسى الايجابى لسمات الطبع ، وأن جميع نعوت سقوط الشعر هى مقابلها العكسى السلبى .

ولقد احتفل ابن قتيبة بفكرة الطبع احتفالا شديدا ، فعرف الشاعر المطبوع (٥٠٠) ، وذكر تفاوت الشعراء بنفاوت الأغراض (٥٠١) ، وتفاوت أحوال الطبع بنفاوت الأغراض التى تعرض للغريزة كسوء الغذاء ، أو الحزن ، أو طبيعة الوقت (٥٠٢) ، وما يؤثر فى الطبع من دواع أو دوافع (٥٠٣) ، وذكر التثقيب منملا بعبء الشعر (٥٠٤) ، وعد الشعر بناء (٥٠٥) ، ليؤكد أن مفهوم الطبع يستوعب مفهوم الصنعة فى جدليتهما .

(٤٩٨) انظر فى المرتب : الشعر والشعراء - نج . أحمد محمد شاكر - دار المعارف -

ط ٢ - ١٩٨٢ م - ٥٩/١ - ٦٠ .

(٤٩٩) المصدر السابق - ٦١/١ - ٧٠ .

(٥٠٠) نفسه - ٩٠/١ .

(٥٠١) نفسه - ٩٣/١ .

(٥٠٢) المصدر السابق - ٨٠/١ - ٨١ .

(٥٠٣) نفسه - ٧٨/١ .

(٥٠٤) نفس الموضع .

(٥٠٥) نفسه ٩٤/١ .

وابن قتيبة ، وابن المعتز شاهدان على تعميم الحركة العلمية لمصطلح البع
كمدخل لفهم الابداع .

ومن الأفكار الدقيقة الدالة لديه قوله : « والتكلف من الشعر وان
كان جيدا محكما فليس به خفاء على ذوى العلم ، لتبينهم ما نزل بصاحبه
من ملول التفكير ، وشدة العناء ، ورشح الجبين ، وكثرة الضرورات ، وحذف
ما بالمعاني حاجة اليه ، وزيادة ما بالمعاني غنى عنه » (٥٠٦) . ههنا تصريح
بأن النص (الشعر) مرآة تكشف سمات الطبع المبدع ، من خلال
مصطلحات أمراض الابداع ، مع ربط هذا الكشف المعرفي بالعلم ،
أو لنقل أدوات المنهج ، مع علامتين نصيتين دالتين خاصتين بالخطأ في
المعاني حذفاً وزيادة . ههنا مظهر من محاولة الفهم الأسلوبى أن يطور
الحاحه على سمات الطبع الى منهج لتحليل النص .

وابن قتيبة نموذج على الفهم القديم لمصطلح « الأسلوب » ، فبعد أن
فتح الباب أمام المبدعين مؤكداً أن جودة الشعر ليست قاصرة على الزمن
القديم وحده (٥٠٧) يعود بعد استعراض تسلسل الأغراض فى قصيدة
المدح فينهي الشاعر عن أن يخرج عن مذهب المتقدمين ويقول : « والشاعر
المجيد من سلك هذه الأساليب ، وعدل بين هذه الأقسام » (٥٠٨) .
فدل السياق على أن كلمة « الأساليب » تعنى عندهم الطريق النابت الموحد
المعبد الذى يوجب الموقف الكلاسيكى على المبدع سلوكه ، والتى تبدأ
بالتزام تسلسل الأغراض ، وتنتهى بإدق التراكييب اللغوية مثل ابتداء
المقدمة الطللية بنمط من أنماط محددة كطلب الوقوف عند امرئ القيس .
أو طلب التحول الى الطلل بالتحية عند النابغة ، أو السؤال عن الدمنة
عند زهير ، فحسبه .

أما عن المفهوم الأسلوبى للابداع الفنى فلا نلتزمه فى مصطلح
« الأسلوب » بل فى مصطلح الطبع . ولما كان الطبع عندهم يحمل معنى
العادة التى تكتسب بالمران - من بعض الوجوه - فإن مصطلح الصنعة
قد نشأ ليشرحه لا ليقابله . ودل مصطلح الصنعة على أن الشعر صنعة .
أى يمكن وضع علم مضبوط لنقده والممن عليه . وبطريق الاستقاق
أصبح نعتا للمرسل (الشاعر المطبوع) ، وللرسالة (الشعر المطبوع) ،
ولعملية الارسال (الطبع والبديهة والارتجال) ، فاذا ظهرت مشكلة
التركيب الفنى عولجت بأن نعكس خصائص الطبع على النص . ومن هنا

(٥٠٦) نفسه - ٨٨/١ .

(٥٠٧) نفسه - ٦٢/١ ، ٦٣ .

(٥٠٨) نفسه - ٧٥/١ .

استخدم الآمدى أسلوب القصر فقال : « ليس الشعر عند أهل العلم به
الا حسن البناء ، وقرب المأخذ . . . الخ » ذكرا نعوتا كلها تعكس سمات
الطبع ، فنعكس قدره على أن يأنى ، أو يأخذ بالتعبير ، أو أن يضع
الألفاظ فى مواضعها المعتادة ، بوصفها الألفاظ المعتادة المستعملة فى
معانيها ، مع لياقة المستعار للمستعار له ، وهى علامة السهولة والتلقائية
نم عاد الى أسلوب القصر فقال : « فان الكلام لا يكتفى اليهاء والرونى
الا اذا كان بهذا الوصف ، وبلك طريقة البحرى » (٥٠٩) . ويدل القصر
الأول على أنه يحاول أن يلتزم بالمفهوم العلمى للشعر أو للإبداع . . . وتدل
جسيع النعوت التى ذكرها على فهمه النص فى ضوء جماليات متعالية عليه
هى جماليات الطبع . أما القصر الأخير فيكشف إعجابه النهائى بالبحرئ .
وهناك عناية ملحوظة بمحاولة ترجمة المفهوم الأسلوبى للإبداع الى اطار
تحليلى للنص .

ويبرز مصطلح الصنعة مزيد بروز مع الجرجانى صاحب الوساطة .
وهو مدرك تماما للعلاقة الجدلية بين الطبع والصنعة حتى انه يصف
قصيدة الحمى للمتنبئ بأنها جاءت « مطبوعة مصنوعة » . وهذا القسم من
الشعر هو المظمع المؤيس » (٥١٠) . الطبع والصنعة يلتقيان نعتا لنص ،
ذلك أن الطبع يستوعب الصنعة ، وهى تسعى اليه . أما المظمع فعلامة
سهولة النص الظاهرة التى يظن معها المتلقى أنها سهولة الإبداع بينما
هى مظهر تلقائية الطبع . من هنا يكون المؤيس علامة على تعالى الطبع
المبدع على سائر القدرات ونميزه منها . النص فى هذا السياق مرأه
الطبع . ومصطلح الصنعة مظهر العناية المزايمة بالنص وتحليله معبرا
الى الطبع . لذا يسوق الجرجانى نماذج كنبرة من البديع تجنيسا ،
ومطابقة ، واستعارة ونمتيلا ، أو تشبيها (٥١١) . كأنه يبحث فى البلاغة
عن أدوات جديدة لتحليل النص كشفا عن ملامح الطبع الذى أبدعه .

والخطاب النقدى فى النماذج السابقة فى احتفاله بالطبع لا يضع
له سقفا أو أفقا أخيرا لذا يجب معارضنه بخطاب الباقلانى فى « اعجاز
القرآن » حبيب يسعى الى أن يقرر أن للطبع مدى فى قوته لا يبلغ حد
الكمال لأنه غارق فى التفاوت ، والنقص ، والغرات . والباقلانى مدرك
تماما لفكرة كشف النص عن الطبع وسماته ، فاذا تقدم الانسان فى
صناعة النقد « فهو يميز قدر كل متكلم بكلامه . . . » (٥١٢) وهى فكرة

(٥٠٩) الموازنة : ٤٢٣/١ .

(٥١٠) الوساطة - ص ١٢١ .

(٥١١) نفسه ص ٣٤ وما بعدها .

(٥١٢) الباقلانى اعجاز القرآن - ص ١٢٠ وانظر أيضا ص ١٢٥ .

صريحة في الكشف عن أخذه بالمفهوم الأسلوبى للابداع . لكنه مشغول بملاحظة نفاوت الطبع (٥١٣) على مدرج القوة والضعف ، محاولا أن يبرهن على أن نظم القرآن « جنس متميز ، واسلوب متخصص ، وقبيل عن النظر منخلص » (٥١٤) ، بمعنى أن أعلى مدرج القوة للطبع عاجز عن بلوغ النظم القرآنى . ومع ما فى هذا الموقف من نعمة التقليل من شأن الطبع الا أنها فى الواقع نعترف بهذا المفهوم ، وباتخاذ البص (القرآن/الشعر) وثيقة أو مرآة لقوة المبدع (الله / الشاعر) . وموقف الباقلانى من البديع يكشف - على نحو خاص - موقفه من مفهوم الابداع ، فهو يرفض القول ان وجود البديع فى القرآن دليل اعجازه ، على أساس أن البديع ليس خرفا للعادة أو العرف ، وأن استدراكه بالتعلم ممكن ، أما القرآن فليس له مثال يحتذى ، ولا يصح وقوع مثله اتفاقا ، كما يفق البديع فى لمع من شعر الشاعر ، وفليل من رسائل الكاتب ، واليسير من خطب الخطيب (٥١٥) . البديع ، اذا من العادة والعرف ، والطبع يمكن تكوينه بالتعلم والاعتياد ، وهو بهذا متفاوت ، ونفاوته مناط النظر الى الشعر بوصفه صناعة ، وليس ابداعا خالصا . وعناصر الفهم الاسلوبى هنا قائمة كاملة . . . ولاشك أن هناك عنصرا مذهبيا فى خطاب الباقلانى ، وأن قضية الاعجاز قضية متكلمين لا علماء ، وأننا أمام حالة من تداخل أو تفاعل - بالدقة - المستويات الثلاثة للخطاب . لكن المفهوم الأسلوبى يظل سليما لم يمس .

ونظرية البيان عند الجاحظ والباقلانى صورة من هذا المفهوم الأسلوبى . ذكر الباقلانى البيان فى موضعين كان فيهما معنى الإبلاغ عن ذات النفس (٥١٦)، واشتهر به الجاحظ فى كتابه «البيان والتبيين» (٥١٧)، حيث أراد به « الدلالة الظاهرة على المعنى الخفى » وهو المعانى القائمة المحجوبة فى الصدور والأذهان والنفوس . هذا المعنى قريب من مفهوم الأسلوب بالمعنى الحديث الذى يرى فيه طريقة المبدع فى التعبير عن ذات نفسه . وعندما يميز الجاحظ بين خمسة أصناف للدلالات على المعانى :

(٥١٣) اعجاز القرآن ص ص ٣٦ - ٣٨ .

(٥١٤) نفسه ص ١٥٩ .

(٥١٥) نفسه ص ١١١ - ١١٢ .

(٥١٦) نفسه ص ١١٧ ، ٢٨٦ .

(٥١٧) هناك خلاف حول اسمه هل هو البيان والسين أو هو البيان والنبين ؟ والثانى فيه جمع بين الارسل والنلقى انظر الشاهد البوشخى ؛ مصطلحات نقدية وبلاعة فى كتاب السان والنيس للجاحظ - بيروت - دار الآفاق الجديدة - ط ١ - ١٩٨٢ - ص ص ٢٥ - ٤٦ .

اللفظ ، الإشارة ، العقد ، الخط ، الحال أو النصبية (٥١٨) . يبدو لنا أنه يفعل ما يفعله سوسنور حين يجعل اللغة جزءا من العلامات الدالة ، وعلم اللغة جزءا من علم العلامات ، أو علم السيميولوجيا العامة (٥١٩) . هذا وإن كان الدكتور نصر أبو زيد يرى أن الجاحظ لا يتوقف طويلا أمام الفروق التي نتوقف أمامها السيميولوجيا العامة (٥٢٠) ، إلا أن الجاحظ يظل - فيما يبدو لأول وهلة - سابعا إلى الفكرة العلامية . لكننا يجب أن نحذر الخلط والاسقاط ، ذلك أن مفهوم العلامة المعاصر يشير إلى كل مزدوج يفيد الدال والمدلول معا (٥٢١) ، وليس كذلك مفهوم البيان ، أو الدلالة القديم . والجاحظ - خاصة - يرى أن المعاني مطروحة في الطريق (٥٢٢) ، أي أنها ساء ثابت لا يتطور ، أما فكرة السمطقة ، أو إعادة بناء العلامة فإنها غير مطروحة . وهناك أخيرا في فلسفة اللغة التمييز بين الدلالة الوضعية والالتزامية حيث تشير الدلالة الوضعية إلى مستوى لا تقول بوجوده الأبحاث اللغوية المعاصرة ، بالإضافة إلى ما فيه من تصور سكوني للمعنى . وبرغم التباين الشديد بين مفكرى البنيويين المحدثين فإنه : « إذا كان هناك نمط واحد يصل الحقل المنبئين للفكر البنيوي معا ، فهو المبدأ - الذي أعلمه أول مرة سوسنور - القائل بأن اللغة شبكة متفاوتة differential من المعنى . فلا يوجد دليل ذاتي ، أو رابطة فرد لفرد بين الدال signifier والمدلول signified الكلمة كأداة توصيل (منطوقة أو مكتوبة) والمفهوم الذي تعمل على انارته . كلاهما يوضع في مسرحية من الملامح القطرية حيث اختلافات الصوت والادراك Sense هي العلامات الوحيدة على المعنى » (٥٢٣) . وهذا الصور لا مقابل له في كلام الجاحظ . فالتباعد ، إذا ، بين الفهم القديم والحديث لا سبيل إلى تجاهله . والتفسير الأدق هو الذي يربط نظرية البيان القديمة بفكرة اظهار سمات الطبع والقوة . فالمعنى القائم

(٥١٨) السان والسين - ٦٩/١ والحيوان ٣٣/١ ، ٣٥ ، ٤٥ .

(٥١٩) د. صلاح فضل : نظرية البائيه - ص ٤٤٦ .

(٥٢٠) د. نصر حامد أبو زيد . العلامات في التراث - ضمن أنظمة العلامات : مدخل السيميوطيفيا - اشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد - القاهرة - دار الياس المصرية - ١٩٨٦ م - ص ٧٨ .

(٥٢١) د. صلاح فضل : نظرية النائية - ص ٣٩ ، سيزا قاسم : السيميوطيفيا حول بعض المفاهيم والأبعاد - ضمن أنظمة العلامات - مصدر سابق - ص ١٩ - وقارن بسوسنور : فصول من دروس في علم اللغة - ت . د. عبد الرحمن أيوب - المصدر السابق - ص ١٥٢ ، ١٥٣ .

(٥٢٢) الحيوان ١٣١/١ .

(٥٢٣) Christopher Norris, Deconstruction, Theory & Practice, Methuon, London, 1982, p. 24.

بالصدر عند الجاحظ شئ عام متداول يسعى المرسل الى اظهاره ، لكن القدرة التى تقوم بالاظهار تهدف فى الواقع الجمالى الى اظهار مونها وتأثيرها . ومن هنا كان اعجاب الجاحظ بتعريف العتابي للبلاغة ، وهو : « البلاغة اظهار ما غمض من الحق ، وتصوير الباطل فى صورة الحق » (٥٢٤) لما ينطوى عليه من الاحتمال بالقدرة المبدعة القادرة على العبث بالمعاني عبثا يكشف عن غموضها وتأثيرها فى عقول ونفوس المتلقين .

وهكذا فان المفهوم الاسلوبى للابداع الفنى الذى احتفل بفكرة القوة منذ الأصمعى ظهر فيه من يضع حدودا لهذه القوة كالباقلانى ، كما ظهر من يحاول صياغته على هيئة نظرية ذات طبيعة بيانية وظيفية ، ثم جاء عبد القاهر ليطرح نظرية أهم ما فيها املاكها لنموذج ناضج لتحليل الاسلوب من خلال فكرة النظم ، مسبقا بجهود من عمقوا فكره ظهور الطبع فى النص ، ومن حاولوا أن يضعوا لها حدا ، ليعمل بهذا النصار الى منتهى نضجه .

التقط عبد القاهر فكرة النظم ببعدها النحوى البلاغى بعد أن استعملها الجاحظ ، وربطها بالقاضى عبد الجبار المعتزلى بالنسب النحوية (٥٢٥) فأخرجها من مقام الفرض العلمى الى التجربة والتحقيق . فأوجد الأداة التحليلية التى كانت مفتقدة فى التصور الاسلوبى للابداع . رتب عبد القاهر محافظا على المفهوم الاسلوبى للابداع . ومن مظاهر هذه المحافظة تمييزه بين نوعين من الكلام أو الشعر : الأول هو ذلك الذى حصنته « كالأجزاء من الصمغ نلاحق وينضم بعضها الى بعض حتى تكثر ، فأنت لذلك لا تكبر شأن صاحبه ، ولا نقضى له بالحدن والأسناذية وسعة الذرع وسدة المنة ، حتى ستوفى القطعة وتأتى على عدة أبواب » ، فهو هنا واع بأن النص بأصباغه مرآة لقوة طبع المبدع ، وأستاديه ، وسعة ذرعه ، وشدة منته . ونوع الشعر هنا هو ما لا يظهر الا باكنمال أجزاء كثيرة من النظم . أما الثانى فهو « ما نرى الحسن يهجم عليك منه دفعة ، ويأتبك منه ما يملأ العين ضربة ، حتى تعرف من البس الواحد مكان الرجل من الفضل » (٥٢٦) وهو هنا يرى فى النص مرآة الطبع كذلك . ونوع النص هنا هو ما كان دقيق النظم حتى ان البس الواحد منه كاف للحكم على قوة الطبع ، وعلى أن صاحبه — كما يقول عبد القاهر

(٥٢٤) البيان — ١٥٧/١ .

(٥٢٥) د. شوقي صيف . البلاغة تطور وتاريخ — دار المعارف — ط ٦ — ص ١٦٩ .

(٥٢٦) الدلائل — ص ٨٨ ، ٨٩ .

« فحل » و « صناع » . ومن الجلي أن الجمع بين الفحولة والصناعة من مظاهر العلاقة الجدلية بين الطبع والصناعة داخل عملية الابداع الفني .

٢ - المفهوم البلاغي :

قيل في تعريف البلاغة كلام أكثر من أن يختصر . وللقدماء فيه أقوال شديدة التباين والكثرة (٥٢٧) . أما المحدثون فقد أدلوا بدلوهم على أنحاء متباينة ، فمنهم من يراها مطابقة الكلام لمقتضى الحال (٥٢٨) ، ومنهم من يؤثر الاحتفاظ بالمصطلح القديم مع محتوى أدبي جديد (٥٢٩) ، ومنهم من يراها مظهرا من حاجة اجتماعية الى تحقيق المنافع من خلال ما يسمى بالكمال الظاهري (٥٣٠) ، والبعض يحاول أن يعيد عرضها في ثوب الاسلوبية (٥٣١) .

أما المراد ههنا فهو استخدام اجرائي للكلمة البلاغة تعني فيه تصور الابداع الفني بوصفه تراكبا وتجاوزا لأصباغ ، أو أبواب ، أو وجوه محددة من التراكيب . ومثل هذا التصور منوع مفهوم اذا تذكرنا شعر البديع وما صحبه من مغالاة الشعراء في جمع الأصباغ ، وقد كان لهذه المغالاة صداها النقدي . ولقد شغل البلاغيون بجمع هذه الأصباغ ، فذكر ابن المعتز في كتاب « البديع » خمسة أصباغ مما يسميه البديع ، وثلاثة عشر صبغا مما يسميه محسنات (٥٣٢) . وذكر الفخر الرازي

(٥٢٧) انظر في تعريفاتها : د . أحمد مطلوب : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها - بغداد - مطبعة المجمع العلمي العراقي - ١٩٨٣ م - ٤٠٢/١ - ٤٠٦ ، وله : أساليب بلاغية - الكويت - وكالة المطبوعات - ١٩٨٠ م - ص ص ٥١ - ٦٠ ، البيان ٧٥/١ - ٨٠ ، ٩٠ - ١٠٦ ، الصناعتين : ١٥ - ٦٧ ، التلخيص : ٣٣ - ٣٧ ، الاشارات والتنبهات لمحمد ابن علي الحرجاني - تج : د . عبد القادر حسي - نهضة مصر - ص ص ١٤ - ١٧ ، مقدمة ابن خلدون ط . المكتبة التجارية الكبرى ص ص ٥٥٠ - ٥٥٣ .

(٥٢٨) د . علي البدرى : بحوث المطابقة لمقتضى الحال : زاد النقد الادبي السليم - مطبعة السعادة - ط ٢ - ١٩٨٤ - ٨٦/٢ - ٩٣ .

(٥٢٩) د . أحمد مطلوب : أساليب بلاغية - مصدر سابق - ص ٦٢ .
(٥٣٠) د . مصطفى ناصف : عن الصيغة الانسانية للدلالة - مجلة فصول - المجلد السادس - ع ٢ - يناير ١٩٨٦ م - ص ٩٦ ، ٩٧ حاشية رقم (١) .
(٥٣١) د . محمد عبد المطلب : البلاغة والاسلوبية - ص ٣ . والكتاب كله نموذج على هذا الاتجاه .

(٥٣٢) يرى كراتشكوفسكى أن أسس ابن المعتز في تصنيف البديع والمحسن غير واضحة ولا كذلك أسباب مقابله بين أشكال الاسلوب الجديد والمحسن beauties (مقدمة كراتشكوفسكى لكتاب البديع P. 11) والجواب عليه أن ابن المعتز تجاوز مع الواقع الابداعي ، فما كان جديدا على التراث سموه بديعا ، وما كان مطروقا سموه محاسن ، حتى برهن أن ما يسميه الناس بديعا مطروق كذلك فقد اللفظ تخصصه وأصبح عاما على المحاسن .

ولعل أقدم نص وصلنا (٥٣٤) يحمل هذا المفهوم كتاب « قواعد الشعر » لثعلب . فيه يقرر أن قواعد الشعر أربعة : أمر ونهى وخبر واستخبار » (٥٣٥) وكلها أمور نصية . « ثم تتفرع هذه الأصول الى : مدح ، وهجاء ، ومراث ، واعتذار ، وتشبيب ، وتشبيه ، واقتصاص أخبار » (٥٣٦) . نحن هنا أمام هرم مقلوب ، فبدلاً من أن تكون أغراض الشعر أصلاً والنص فرعاً ، أصبح النص أصلاً والأغراض فرعاً ، بل إنه ليرفع صبغاً بلاغياً هو التشبيه فيصبح غرضاً من الأغراض - إذا أقصنا الهرم . والتصور العام للابداغ فى هذا السياق تصور تجميعى يتحول معه ثعلب الى التعريف والتشثيل لأصباغ بلاغية كثيرة ، هى على الترتيب : التشبيه ، الإفراط والغلو ، لطافة المعنى ، الاستعارة ، حسن الخروج ، مجاورة الأضداد (يستخدم لفظ المجاورة) ، المطابق ، الجزالة ، انساق النظم (العروضى بمعنى خلوه من السناد والاقواء والاكفاء والاجازة والايطاء) . و « أبلغ الشعر » (٥٣٧) عنده « ما اعتدل شطراه ، وتكافأت حاشيتاه ، وتم بأبيهما وفف عليه معناه » (٥٣٨) ، وهى علامات نصبة . ومن الشائق أن نلاحظ طريقة ثعلب فى استخدام الرمز الحيوانى فيذكر الأبنات السوانى ، ثم المصلبة ، ثم المحجلة ، ثم الموضحة ، ثم المرحلة .

(٥٣٤) على ما يرى د^٥ محمد عبد المتعم شفاقي في مقدمة : تلعب : قواعد الشعر -
البايبي الجليلي - ط ١ - ١٩٤٨ م - ص ٢٠ ، ٢١ .
(٥٣٥) قواعد الشعر - ص ٢٤ .
(٥٣٦) نفسه - ص ٣٨ وما بعدها .
(٥٣٧) لفظة أبلغ من عند الشارح موضع فراغ في النص ، وهناك شواهد من كلام
تلعب بعد هذا النص ترجحها .
(٥٣٨) المصدر السابق - ص ٦٣ .

هذه كلها نعوت للنص لا للطبع الذى أنتجه ، أى أن ثعلب يحولها الى أصباغ بصرية خلافا لاستعمال الأصمعى لها .

وكتاب البديع لابن المعتز شهادة حاسمة على أن البصمى وراء الأصباغ كان ظاهرة ملحوظة فى مستوى المبدعين . هذا المستوى له قيمة نقدية لا نجده ، ويطابق عليه المستوى الذهبى من الخطاب النقدى . ولقد ذكر ابن المعتز أن البديع (الأصباغ) قد « كثر فى أسعارهم » ، وضرب المثل بحبيب بن أوس الطائى الذى شغف به « وأكثر منه » . ونسبته بصالح ابن عبد القدوس الذى كان فى الأمثال مشغولا بها لا ينسرها فى شعره ، ولا يجعل بينها فصولا (٥٣٩) . وهذا كله صريح فى هذه النزعة نحو التجاور التزامنى للأصباغ .

ولم يكن التحول عن رمز الحيوان بعد ثعلب خلاصا من هيمنته الرموز فى الخطاب النقدى ، فلقد أحل الخطاب البلاغى رمز العقد المنظوم محله . نجده عند ابراهيم بن المدبر حين يطالب البليغ فى تعامله مع اللفظ « أن ينظمه فى سلكه مع شقائقه كاللؤلؤ المنشور » (٥٤٠) ، ونجده عند ابن طباطبا حين يرى الشعر « كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التى تخرجها المعادن ، وكما قد اعترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة ، وكطيب تركب عن أخلاط من الطيب كثيرة فيستغرب حيانه ، ويغضى مستبطنه » (٥٤١) وهى طائفة من الرموز : السبيكة - السيول - أخلاط الطيب ، تنبع من رمز العقد بما فيه من معنى تزيينى تجاورى أو تجميعى . ويلج ابن الأثير على رمز العقد المنظوم فيذكر أن الصناعة اللفظية تحتاج الى ثلاثة أشياء ، أولها اختيار الألفاظ المفردة مثل « الآلى المبددة ، فابها سخبر وتنمى قبل النظم » ، وثانيها نظم كل كلمة مع أختها مثل « العقد المنظوم فى اقتران كل لؤلؤة منه بأختها المشاكلة لها » ، وثالثها الغرض المقصود مثل « العقد المنظوم ، فتارة يجعل اكليلا على الرأس ، وتارة يجعل قلادة فى العنق ، وتارة يجعل شنفا فى الأذن » (٥٤٢) .

وفى ضوء هذا الفهم التجميعى تفهم عبارة اسحاق بن وهب فى البرهان حين يقول :

-
- (٥٣٩) ابن المعتز - البديع - ص ٥٨ .
(٥٤٠) ابراهيم بن المدبر : الرسالة العذراء شرح : د . زكى مبارك - دار الكتب المصرية - ط ٢ - ١٩٣١ م - ص ٣٢ .
(٥٤١) ابن طباطبا : عيار الشعر - تع : د . عبد العزيز بن ناصر المانع - السعودية - دار العلوم - ١٩٨٥ - ص ١٤ .
(٥٤٢) المثل السائر - ١٦٣/١ .

« والذي يسمى به الشعر فائقا ، ويكون اذا
اجتمع فيه مستحسنات راتقا : صحة المقابلة ،
وحسن النظم ، وجزالة اللفظ ، واعتدال الوزن ،
واصابة التشبيه، وجودة التفصيل ، وقلة التكلف،
والمساكلة في المطابقة ، وأضداد هذه كلها معيبة
تجهها الآذان ، وتخرج عن وصف البيان(٥٤٣) »

فوجه تفوق الشعر عنده « اجتماع » هذه الأمور التي لاتعدو أن تكون
أصباغا بلاغية بعضها ذو أصول في عبارات الأسلوبيين كالصحة والجزالة
والاعتدال والاصابة والتكلف .

وشبيه بهذا قول ابن سنان الخفاجي عن الفصاحة ، بعد أن يقرر
أهمية العلوم الأدبية للعلوم الشرعية : « ولبس للذهاب الى هذا المذهب
مندوحة عن بيان الفصاحة التي وقع التزايد فيها موقعا خرج عن مقدور
البشر » (٥٤٤) .

فالفصاحة تحل محل أفكار البلاغة والأسلوب والنظم ، وتصبح
هي مناط التحدى القرآني ، وسر اعجاز الكتاب الكريم ، على نحو كمي ،
يعبر عنه بلفظ « التزايد » . والقارئ لسر الفصاحة يدرك أن مفهوم
الفصاحة عنده لا يختلف عن مفهوم البيان كثيرا ، مادام معناهما واحدا ،
وهو الظهور . ولا تكاد تخرج دراسته للفصاحة عن المخطط التالي :

(٥٤٣) البرهان : ص ١٣٩ .

(٥٤٤) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة : - شرح وتصحيح عبد المتعال الصمعيدي -
القاهرة - مكتبة صبيح - ١٩٦٩ م - ص ٤ .

الخصاصة

اللفظ

اللفظ المنطوق

اللفظة المفردة

وضع اللفاظ مواضعها صريحة أو مجازاً

الشروط الثمانية على مستوى الدلائل عند الناس

٨ أن تصنف في موضعين اثنين اللطيف أو الخفيف أو الثقيل

٧ أن تصنف في موضعين فلا تكون كثيرة الحروف

٦ ألا تكون تدعى بمرأ في أمر آخر مكرره

٥ أن تجرى على الحرف العربي الصحيح

٤ ألا تكون عامية ساقطة

٣ عديم التوهم والوضعية

٢ تقبل السمع

١ يتأخر المخرج

ومن الجلي أن المخطط ينصاعد الى أن يبلغ بالفصاحة مداها ، وهو ما يسميه بوضع الألفاظ مواضعها حقيقة ومجازا ، وهي فكرة بلاغية تعد الباب الذي دلف منه الى كثير من الأصباغ ، فدرس التقديم والتأخير ، والاستعارة ، والتشبيه ، والايغال ، والمعاظلة ، والكناية ، والمناسبة بين الألفاظ صيغة ومعنى ، والفواصل والأسجاع ، والتصريح ، والتناسب بين الالفاظ المجانسة . ومن هنا نفهم انكار ابن سنان أن يحد الناس البلاغة بمثل قولهم : لمحة دالة ، أو معرفة الفصل من الوصل أو أن نصيب فلا تخطيء وتسرع فلا تبطل . ورأى أنها نعوت لا نحد (٥٤٥) . وما ذلك الا لأنه يريد تعريفا أعم يفتح الباب للتزايد في الأصباغ .

وعلى ذات النحو نفهم انكار الفخر الرازى لجميع ما يقال في مدح اللفظ من مثل : جودة السبك ، وصحة الطبع ، مؤكدا على أهمية النظر الى الدلالة الالتزامية (٥٤٦) ، فما ذلك الا لأن فكرة الدلالة الالتزامية من أهم الأفكار التي أناحها له عبد القاهر الجرجاني بكنابته : الدلائل ، والاسرار ، والقول بها ضرورة من ضرورات فكرة النظم . والفخر الرازى ينفذ من هذا كله الى الاحتفال بجميع الأصباغ .

وأساس القضية عند الفخر الرازى أنه يبطل القول بأن مناهج الاعجاز القرآنى مخالفة أسلوب القرآن لأسلوب الشعر والخطب والرسائل (٥٤٧) ، (وهذا لا يمكن فهمه الا اذا كان معنى الأسلوب يشير الى الخصائص المقررة لكل نوع أدبى والتي تمثل الطريق الواجب سلوكه لكل سالك والا خرج عن حده النوع الأدبى كما خرج القرآن عن حده الشعر وسجع الكهان) ، ومناهج الاعجاز عنده مزايا وبدائع النظم القرآنى ، لذا : « وجب على العاقل أن يبحث عن تلك المزايا والبدائع ما هي وكم هي وكيف هي ولا يمكن ذلك الا بالبحث عن حقيقة المجاز ، والحقيقة ، والاستعارة ، والتشبيه ، والتمثيل ، وحقيقة النظم ، والتقديم والتأخير ، والايجاز ، والحذف ، والوصل ، والفصل ، وسائر وجوه المحاسن المعتبرة في النظم والنثر » (٥٤٨) .

وفكرة التجميع البلاغى واضحة وضوحا باهرا في عبارة الفخر الرازى ، فالهدف هو المزايا والبدائع . لفظ البدائع شديد الوضوح في دلالاته على الفكرة . وطريق البحث فيها ينقسم الى خطوات ثلاث : السؤال

(٥٤٥) سر الفصاحة : ص ٥٠ .

(٥٤٦) فخر الدين الرازى : نهاية الايحاظ في دراية الاعجاز - القاهرة - مطبعة

الآداب والمؤيد - ١٣١٧ ، - ص ١٤ ١٥ .

(٥٤٧) نفسه ص ٦ .

(٥٤٨) نفسه ص ٧ .

المأهوى ووظيفته التعريف ، والسؤال الكمي ووظيفته الإحصاء والتصنيف ،
والسؤال الكيفي ، الذي يذكر بفكرة الحال المطابق ، ووظيفته ربط البدائع
بالغرض والحال . وإذا تذكرنا خصائص الصناعة اللفظية التي ذكرناها
عن ابن الأثير . فإننا نستطيع أن نؤكد أننا أمام خطوات علمية واحدة
نقوم أساسا على التصنيف والإحصاء (مادام التعريف ضربا من التصنيف
المأهوى) . وهذا كله يفضى الى جمع الاصباغ ، أو ما يسميه الفخر
« وجوه المحاسن المعبرة » .

ولا يخلف الأمر عنه عند الرمانى فى (النكت فى اعجاز القرآن) .
فهو يعلق الإعجاز بالبلاغة ، التى هى « إيصال المعنى الى القلب فى أحسن
صورة من اللفظ » ، فيعلقها على حسن اللفظ ، مهيدا لتفتينها الى عشرة
أقسام أو أصباغ ، الإيجاز ، والتشبيه ، والاستعارة ، واللازم ،
والفواصل ، والتجاسس ، والتصريف ، والضمين ، والمبالغة ، وحسن
البيان (٥٤٩) . « وظهور الإعجاز فى الوجوه التى نبينها يكون بإجماع
أمر يظهر بها للنفس أن الكلام من البلاغة فى أعلى طبقة » (٥٥٠) .
فكان ما يجمعه النص الابداعى يفتته التحليل البلاغى .

والخطابى بالمثل يقسم الكلام الى ثلاثة أقسام : البليغ الرصين
الجزل ، والعصيح القريب السهل ، والجائز الطلق الرسل ، ثم يقول :
« فحازت بلاغات القرآن من كل قسم من هذه الأقسام حصّة ، وأخذت
من كل نوع من الأنواع شعبة ، فانتظم لها بامتزاج هذه الأوصاف نمط
من الكلام يجمع صفتى الفخامة والعدوبة » (٥٥١) . فالخطاب القرآنى
— كما يظهر فى هذا النص — ذو طبيعة تجميعية . علامات هذا النصور :
بلاغات ، الأقسام ، الأنواع ، انتظم ، امتزاج ، الأوصاف ، وهى ألفاظ
شديدة الوضوح .

وأهم ما عند الخطابى نظريته فى البيان . لا يبدأ الخطابى نظريته
كالجاحظ بتحديد أنواع العلامات ، فهو أكثر انشغالا بالعلامة اللغوية .
يقسم الخطابى الكلام الى لفظ حامل ، ومعنى به قائم ، ورباط لهما ناظم ،
والتصريح بذكر الرباط يكشف التمايز بين مفهوم العلامة المعاصر ونظرية

(٥٤٩) الرمانى . النكت فى اعجاز القرآن — نج . د . محمد زعلول سلام ، د . محمد
حلف الله أحمد ، ضمن ثلاث رسائل فى اعجاز القرآن — دار المعارف — ط ٣ — ١٩٧٦ م —
ص ٧٥ ، ٧٦ .

(٥٥٠) نفسه — ص ٧٨ .

(٥٥١) الخطابى — بيان اعجاز القرآن — ضمن المرجع السابق — ص ٢٦ .

البيان القديمه . ويرى الخطابي أن فضائل هذه الأقسام الثلاثة توجد « مجموعة » في الخطاب القرآني (٥٥٢) ، وهو يستعمل لفظ مجموعة على نحو لا تخفى دلالته . فتصور الابداع يفضى فى النهاية الى فضائل أو أصباغ تتجمع .

وهناك نقطة مشنبية فى سيف تفاخل المفهوم البلاغى للابداع فى الخطاب النقدي . تلك هى المرزوقى شارح حماسة أبى تمام ، وصاحب المقدمة الشهيرة لها التى عالج فيها تعريف عمود الشعر . ويرى كلاين - فرنك Felix Klein-Frank أن الذين سبقوا المرزوقى فى شرح الحماسة لم يكن لهم أى معيار نقدي جمالى - aesthetic - critical criteria . بينما اتجه المرزوقى هذا الانجاه (٥٥٣) . فما هذا المعيار ؟ انه بالطبع مراجعة أسس أبى تمام فى الاختيار ، وشرحه لعمود الشعر . وقد يبدو غريباً أن يكون شارح عمود الشعر الأشهر صاحب نظرة بلاغية للابداع . ولنوضح هذه المفارقة . عمود الشعر عند المرزوقى سبعة أبواب : سرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والمقاربة فى التشبيه ، والتحام أجزاء النظم ، ومناسبه المستعار منه للمستعار له ، ومشكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية (٥٥٢م) . هذه الحائض كلها ليست الا سمات الطبع معكوسة على النص ، أى أنها صادرة عن مفهوم أسلوبى للابداع . مع هذا فإن مفهوم المرزوقى نفسه بلاغى ، فهو يتعامل معها بوصفها « أبواباً » أى أصباغاً . ولنقارنه بكلام القاضى عبد العزيز الجرجاني فى الوساطة :

« وكانت العرب انما تفاضل بين الشعراء فى
الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته ، وجزالة
اللفظ واستقامته ، وتسلم السبق فيه لمن وصف
فأصاب ، وشبه فقارب ، وبده فأغزر ، ولم تكن كثر
سواثر أمثاله وشوارد أبياته ، ولم تكن تعباً
بالتجنيس والمطابقة ، ولا تحفيل بالابداع
والاستعارة اذا حصل لها عمود الشعر ، ونظام
القرىض » (٥٥٤) .

(٥٥٢) المصدر السابق - ص ٢٧ .

Felix Klin - Frank, The Hamasa of Abu Tamam, Leiden, (٥٥٢م)
E.J. Brill, 1972, p. 147.

(٥٥٣) المرزوقى : شرح ديوان الحماسة - نشر : أحمد أمين وعبد السلام هارون -
لجنة التأليف والترجمة والنشر - ط ١ - ١٩٥١ م - ١/١ .
(٥٥٤) الوساطة : ص ٣٣ ، ٣٤ .

هنا نقع على أصل كلام المرزوقي بالفاظه ، فما الاختلاف ؟ • المرزوقي صنف الخصائص أبواباً معدودة ، بينما عبارة القاضي تضم علامات على قوة الطبع فحسب • ويتضح الفارق ساطعاً حين نلاحظ أن المرزوقي قد جذف تماماً غزارة البديهة ولم يشر إليها • فهو مشغول بخصائص النص لا الطبع ، والقاضي يصف موقفاً مناقضاً • ولقد أضاف المرزوقي بابين لم يشر إليهما القاضي : مشاكلة اللفظ للمعنى ، مناسبة المستعار منه للمستعار له ، وهما بابان بصيان • وبعد أن يغيب المرزوقي عمود السعر إلى نسعة أبواب أو أصابع ، يعاق جودة السعر ، لا على أحدهما ، ولكن على مجموعها « ومن ثم يتبينها كلها فيقلد سرهته منها يكون نصيبه من التتبع والاحسان ... » (٥٥٥) ، أي أننا - أمام البصور التجميعية البلاغى الذى يرى الابداع حشداً لأصابع ، أو نظاماً لعقد فريد •

٣ - المفهوم الفلسفى :

هذا هو المفهوم الذى يستوعب المفهوم الأسلوبى والمفهوم البلاغى معاً ، فى سياق بناء تصور شامل بالاهابة بالأساس النظرى للمنهج كما عرفناه عند تعريف المنهج • وهو المفهوم الذى نجده فى الخطاب النقدي عند قدماء بن جعفر ، وحازم القرطاجنى ، وابن خلدون • وليس المراد هنا آراء الفلاسفة فى الشعر ، أمثال ابن سينا وابن رشد ، فهؤلاء يشاركون فى مستوى مختلف للخطاب ، هو المستوى الأولى ، كما أنهم لم يكونوا من أصحاب المنهج التجريبي فى فلسفتهم ، بل كانوا مثاليين • هذا ما وجده الدكتور عاطف العراقي عندما درس الفلسفة الطبيعية عند ابن سينا ووجده فيها وإن كان يتابع أرسطو إلا أنه مختلف عنه فى أمر جوهرى هو المبالغة فى تفضيل الصورة على المادة ، وهو أثر أفلوطينى بارز (٥٥٦) • وهذه المثالية هى ما نجدها عند ابن رشد فى « تلخيص ما بعد الطبيعة » ، حين يأخذ بالرأى السينوى بأسبقة الميتافزيقا مكانة على العلم الطبيعى (٥٥٧) ، أو حين يقول فى المقالة الرابعة بنظرية الشموق (٥٥٨) ، وهو ملمح أفلوطينى واضح • فالمثالية الفلسفية عند المسلمين انطوت على موقف نقدي من أرسطو يظهر حين تجد ابن رشد يقول : « قصدنا فى هذا القول أن نلتقط الأقاويل العلمية من مقالات

(٥٥٥) المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ١١٧٣ ص ١١١

(٥٥٦) د. العراقي : الفلسفة الطبيعية عند ابن سينا - دار المعارف - ١٩٧١ -

ص ٣٩٧ •

(٥٥٧) ابن رشد • تلخيص ما بعد الطبيعة - ج : د. عثمان أمين - مصطفى الباقى

الجلي - ١٩٥٨ - ص ٢ •

(٥٥٨) المصدر السابق - ص ١٣٦ •

أرسطو الموضوعية في علم « ما بعد الطبيعة » على نحو ما جرت به عادتنا في الكتب المتقدمة « (٥٥٩) . والالتقاط الذي اعتاده ابن رشد موقف مختلف عن المناهضة الكاملة ، لا يخلو من منزع نقدي ، يكشف عن تفاوت منهجي ملحوظ ، وفي مقام الابداع الفني كان لفلسفة المسلمين موقفهم الخاص الذي لخصه ابن أبي الحديد في قوله : « والذي يريدونه بالشعر يأنى في كل قياس مخيل يعلم العاقل كذبه ، لكنه يحدث له مع ذلك نوع فيض أو بسط ، أو اندام أو احجام ٠٠٠ » (٥٦٠) . وفكرة العياس المخمل لبست فكرة بحريبية ، بل منالية ، وإن كانت مؤثرة في عالم مثل حازم القرطاجني كما سوف يظهر .

ولقد حاول العربون أن يزعموا بحريبية أرسطو كما حاول بوسر S. H. Butcher ذاتها إلى أن المراد بالسورة Form عند أرسطو هو الطبيعة Nature (٥٦١) . ومن هنا كان موضوع المحاكاة عنده هو الدافع Motivation . وهذا ما حاوله فيليب سيدني Philip Sidney والكلاسيكيون الإيطاليون ، فلقد لاحظ واينهد A. N. Whitehead أن القرن الثامن عشر بتأثير العلم التجريبي قد فسر المحاكاة الأرسطية على أنها تعامل مع الكليات Universals لا خصوصيات التاريخ ، فيما يشبه التعميم الاستقرائي - inductive generalization ، سعيا إلى المثال الحقيقي ، وقياسا على عملية التصنيف - Classification في العلوم (٥٦٢) . وليست هذه المحاولات إلا وقوعا صريحا في عيب الإسقاط . ولا يكشف خطأ وناقض هذه المحاولة شيء مثل أنهم طبقوها على أفلاطون مثل أرسطو على بعد أفلاطون من أي منزع تجريبي . في هذا الصدد النقطة مازوني - Jacopo Mazoni تقسيم أفلاطون للمحاكاة في محاورة السوفسطائي إلى نوعين : محاكاة أيقونية icastic تشمل الأشياء التي وقعت فعلا ، وأخرى فانتازية أو خيالية Phantastic تتمثل في الصورة التي نبدها ملكة caprice المبدع ، وحاول أن يفسرها على أساس أن هدف أفلاطون هو محاكاة موضوعات لا قيام لها إلا من طريق المحاكاة وفيها (٥٦٣) ، أي أن المبدع يحاكي المثال الذاتي

(٥٥٩) نفسه - ص ١٠

(٥٦٠) ابن أبي الحديد . الملك الدائر على المثال السائر . ملحق بالمثل السائر -

تج : د. الحرفي ، د. بدوي طياته - ١٩٢/٤

(٥٦١) Hazard Adams, The Interests of Criticism : An Introduction to Literary Theory, Harcourt, 1969, p. 20.

Ibid, p. 27. (٥٦٢)

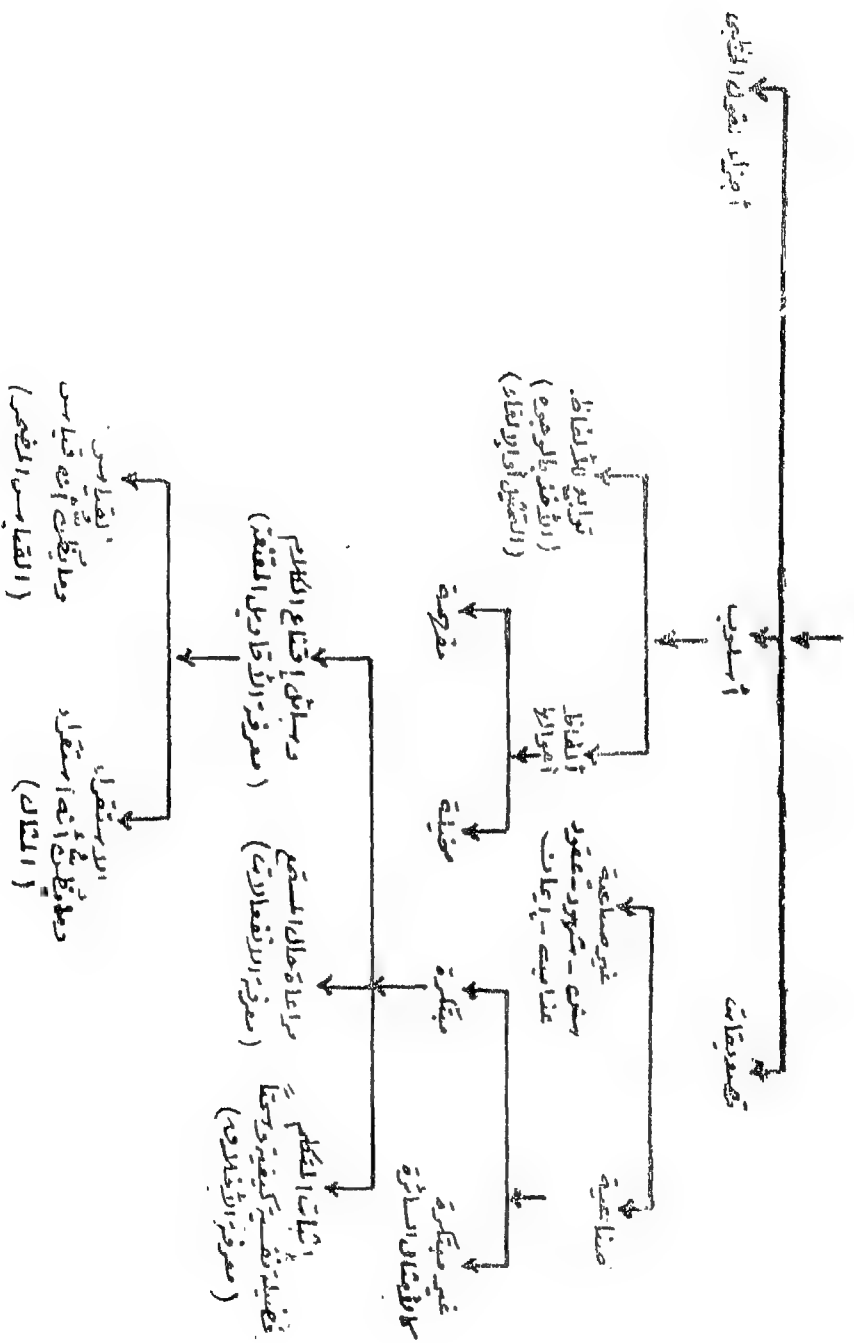
Ibid, p. 23. (٥٦٣)

للقصيدة القائم بداخل ذاته فى مواجهة موضوعه الذى هو القصيدة نفسها . ومن الجلى أن هذا التفسير يتعارض مع تأكيد أفلاطون أن المنزل عالميا مستقل عن الذات وموضوعاتها . لكن هذا التفسير - من جهة أخرى - برهان على أن الوقوع فى عيب الاسقاط من السهل معه تصوير الأشياء فى غير صورتها الحقة دون تحقيق أية معرفة حقيقية . ويكفى فى دحض أية محاولة لرد التجريبية العربية الى تجريبية مزعومة لليونان أن نتذكر احتقارهم للعمل اليدوى والتجربة ، ونصورهم التفكير انصرافا الى التأمل الخالص المنقطع عن العالم المادى ، انساقا مع الأخذ بنظام الرق ، وعلافة السيد بالعبد (٥٦٤) .

واسنخلص مفهوم الابداع الفنى من كتاب الخطابة لأرسطو ضرورى فى هذا السياق . الابداع الخطابى عند أرسطو صوغ لأقيسة جدلية اقناعيه مدامت الخطابة ضربا من الجدول (٥٦٥) . والتصور التفصيلى للأرسطى للابداع الخطابى محكوم هيكله بالمخطط التالى :

(٥٦٤) د . فؤاد زكريا : بن الفكر والآلة : الفلسفة والتكنولوجيا فى العالم القديم - مجلة الكاتب - القاهرة - ع ٥٦ - نوفمبر ١٩٦٥ م - ص ٥١ .
(٥٦٥) أرسطو : الخطابة : الترجمة العربية القديمة - تج : د . عبد الرحمن بدوى - بيروت - دار القلم - ١٩٧٩ م - ص ٣ واطر ابن رشد : بلخيص الخطابة - تج د . بدوى - بيروت - دار القلم - ص ٣ .

الخطابة



ومن الجلي أن المخطط يصب في شيئين : الاستقراء والقياس .
ويجب ألا نعتد كثيرا على الاستقراء للإيجاء بطابع تجريبي لأرسطو ،
فابن رشد يقرر أن كل تصديق يكون بالقياس ، والاستقراء يفيد التصديق
لا فيه من قوة القياس (٥٦٦) . ويؤكد صحة ما فهمه ابن رشد عن
أرسطو أن أرسطو يعالج الاستقراء في الخطابة على أنه المنال وليس حصر
الجزئيات ، ومن السهل القول أن كل مثال ينطوي على قياس مضمّن .
وبالتالي فالإبداع الخطابي عند أرسطو يقوم على تصور مبالغى صوري يؤول
فيه إلى ضرب من القياس المضمّن .

أما عن كتاب الشعر فلقد شغل فيه أرسطو العالم بنظريته في
المحاكاة التي لقيت محاولات لتفسيرها تفسيراً تجريبياً . وأهم نص في
كتاب الشعر في إيضاح المحاكاة هو تعريف التراجيديا . ونص هذا
التعريف في ترجمة الدكتور شكرى عياد :

« والتراجيديا هي محاكاة فعل جليل ، كامل ،
له عظيم ما ، في كلام ممتنع تتوزع على أجزاء
القطعة عناصر التحسين فيه ، محاكاة تمثّل
الفاعلين ولا تعتمد على القصص ، وتضمن
الرحمة والخوف لمثل هذه الانفعالات » (٥٦٧) .

والنص الانجليزي في ترجمة بوتشر - أشهر مترجمي كتاب الشعر :

"Tragedy, then is an imitation of an action that is serious,
complete, and of a certain magnitude ; in language embellished
with each kind of artistic ornament, the several kinds being
found in separate parts of the play; in the form of action, not
of narrative ; through pity and fear effecting the proper pur-
gation of these emotions." (٥٦٨) .

الإبداع ههنا محاكاة فعل ، تستهدف التطهير . ولكن ما الفعل ؟
هناك عبارة مضطربة في النص يترجمها الدكتور عياد إلى : « محاكاة
تمثّل الفاعلين ولا تعتمد على القصص » ، ويترجمها الدكتور بدوى إلى :
« وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون ، لا بواسطة الحكاية » (٥٦٩) .

(٥٦٦) تلخيص ابن رشد - ص ١٩ .

(٥٦٧) أرسطو طاليس : في الشعر - ت . و تح : د . شكرى محمد عياد - دار الكاتب

العربى - ١٩٦٧ م - ص ٢٨ .

(٥٦٨) انظر ترجمة بوتشر في كتاب (Editor) Lionel Trilling
Literary Criticism, Holt, Rinehart & Winston, Inc. 1970, p. 57.

(٥٦٩) د . بدوى الترجمة الحديثة لكتاب الشعر - نشر بيروت - دار الثقافة -

ص ١٨ .

ويترجمها ابن سينا الى « لا من جهة الملكة ، بل من جهة الفعل » (٥٧٠) .
ويترجمها بايرون Bywater الى in a dramatic, not in narrative form (٥٧١) .

ومقابلها العربى : « فى صورة دراميه لا فى صورة سردية » ،
In The Form of action, Not of : ويترجمها بوتشر كما نعلم الى :
Narrative

ومقابلها العربى : « فى صورة الفعل لا فى صورة السرد » . ومن الواضح أن الفعل الذى استخدمه الدكتور عياد « تفضل » ، وأن نفى ابن سينا أن يكون المراد هو الملكة وهى ذات بعد نفسى جسمى - كما نعلم - ، بل المراد « الفعل » . مع استخدام أبى بشر متى فى ترجمته لهذا السطر لكلمة الأنواع ، اذ ترجمه على هذا النحو : « ما خلا كل واحد من الأنواع التى هى فاعلة فى الجزاء ، لا بالمواعيد » (٥٧٢) ، بالإضافة الى استخدام الترجمتين الانجليزيتين لكلمة الصورة Form ، انما هو نخبه منشأة تدخل ألوان من الفهم مرجعه الى تصور للفعل يخلو من الصورية الأرسطية - وهو ما يظهر تماما فى ترجمة بدوى - ويحول التصور الصورى للفعل الى تصور مخالف لطبيعته . ان المعرفة التى يؤسسها الفن - عند أرسطو - جوهرها المحاكاة أو التمثيل الذى هو فى قوة القياس ، وموضوعها الصورة القائمة فى المادة . والمسرح عنده فعل ، والفعل صورة فى جسم متحرك . والابداع - - بهذا - جدل مبطل من جهة الخطابة ، ومحاكاة من جهة الشعر . فما الذى يصل بين الجانبين ؟ انه البعد الصورى الذى يجعل الابداع معرفة بالصور . ويبدو أن الفارابى قد أحس بالفجوة بين الجانبين فمضى يصل بين علم النفس الأرسطى ونظرية المحاكاة الشعرية (٥٧٣) ، وفى علم النفس ملتقى للمفهوم الخطابى والمفهوم الشعرى . والاجراء الذى قام به الفارابى حل صورى لمشكلة الابداع عند أرسطو ، دون أن يكون تفسيراً يكشف عن الأساس الصورى لفهم الابداع عند أرسطو . وعلى أساس من التفسير الصورى نستطيع أن نفصل فصلاً باتاً بين مفهوم الابداع الأرسطى ، ومفهوم الابداع عند الفلاسفة ، ومفهوم الابداع الفلسفى عند قدامة وحازم وابن خلدون . وهو فصل لا ينفى وجود صلات ثقافية لكنه يؤكد أن الأصول المنهجية قد

(٥٧٠) ابن سينا : فن الشعر - نشرة بدوى - ص ١٧٦ .

(٥٧١) Cuddon, Literary Terms, p. 730.

(٥٧٢) فن الشعر - الترجمة القديمة - ص ٩٦ من نشرة بدوى ، ص ٤٩ من نشرة .
شكرى عياد .

(٥٧٣) د. جابر عصفور : الصورة الفنية - ص ٢٤ .

أقامت حاجزا أو فطبيعة معرفية بين هذه المفاهيم برغم جميع ما يقال عن الصلات الثقافية .

والباحثون مشغولون برد كل شيء لقدامة الى أرسطو ، بما في ذلك بناء كتابه على ثلاثة فصول (٥٧٤) ، وبما في ذلك أبواب البلاغة التي ذكرها (٥٧٥) . وهم لا يبحثون الحاجات الاجتماعية التي يمكن أن تؤدي الى هذا التأثير ، ولا يلفت انباههم خلو « نقد الشعر » من نظرية المحاكاة الأرسطية (٥٧٦) . ولقد أشار قدامة الى اليونان في (نقد الشعر) مرتين : الأولى اشارة عامة الى فلاسفة اليونان (٥٧٧) ، وفي الأخرى ذكر صراحة جالينوس في كتابه في أخلاق النفس حين يشير الى القوة المثيرة (٥٧٨) . لكن الباحثين لا ينظرون الى أبعد من أرسطو ، ولا ينصرون أن رجلا شهر بالطب مثل جالينوس من الممكن أن يكون أقرب الى قدامة من أرسطو ، خاصة أنه يرى أن مزاج النفس نابع لمزاج البدن (٥٧٩) . مع ما في هذا القول من اشارة الى علم نفس الملكات .

يحاول قدامة أن يؤسس فهما شاملا للإبداع الفني ، يذهب فيه الى أن « المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد في كل صناعة ، من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها ، مثل الخشب للنجارة ، والفضة للصياغة » (٥٨٠) والاستعمال التشبيهي لفكرة الصورة هنا توظيف للفكرة الصورية الشائعة في سياق تجريبي قائم على التمثيل بالمادة كالخشب والفضة . وتحديد فعالية المعنى يمتد الى تعريفه للشعر ، وهو عنده : « قول موزون مقفى يدل على معنى » (٥٨١) ، والمعنى هنا مدلول عامه ، أما الدال فهو ذلك القول الموزون المقفى ، فكان العلامات النصية هنا هي الأساس في التعريف . ومن هنا ينحل الشعر الى أربعة « عناصر » - مثل عناصر العالم الأربعة - أو هي « الأربعة المفردات البسائط » ، وباستخدام فكرة تجريبية هي الائتلاف يؤسس أجناسا ثمانية للشعر من المفردات الأربعة .

(٥٧٤) د. شوقي ضيف : البلاغة تطور وتاريخ - ص ٧٩ .

(٥٧٥) د. طه حسين : مقدمة نقد النثر - ص ١٧ - ١٨ ، د. منصور عبد الرحمن :

مصادر التفكير النقدي - ص ٢٨٣ .

(٥٧٦) د. طه حسين : مقدمة نقد النثر - ص ١٨ .

(٥٧٧) قدامة : نقد الشعر : تج : د. خلدجي - ص ٩٤ .

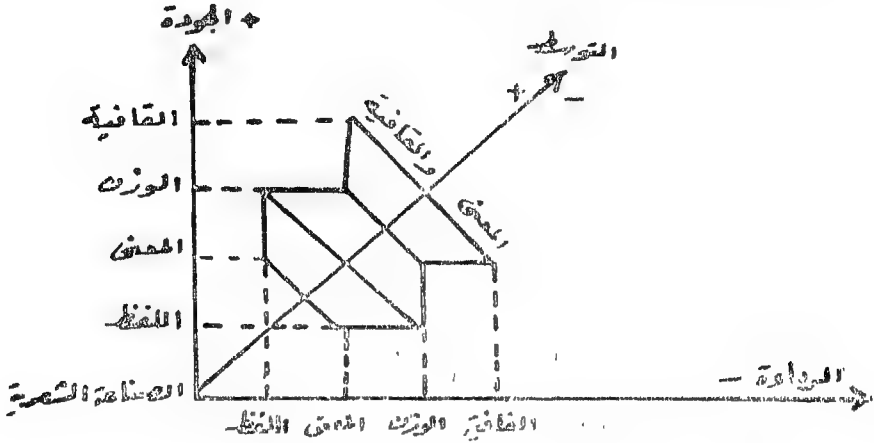
(٥٧٨) نفس المصدر : ص ١١٤ .

(٥٧٩) البرهان في وجوه البيان : ص ١٩١ ، ونقد النثر ص ١٣٠ .

(٥٨٠) نقد الشعر - ص ٦٥ .

(٥٨١) نقد الشعر - ص ٦٤ .

ويؤسس بينها علاقات على مدرجتي الجودة والرداءة - ويمكن أن نضيف إليهما مدرج المتوسط بينهما - ليتألف من هذه التوافيق أربعة وعشرون احتمالاً ، ثمانية منها في قائمة الحضور ، والبقية في قائمة الغياب ، وهو ما يمكن التمثيل له على النحو التالي :



ويمثل الشكل الثماني المظلل نموذج القصيدة ، وهو نموذج منطقي معقد يدور على ثلاثة محاور وله أربعة أوتار . وهذا النموذج المنطقي ليس مفروضاً ذهنياً على القصيدة ، لكنه محاولة لفهم الواقع الابداعي في ضوء فكرة تجريبية هي الائتلاف أو التركيب ، وفكرة تجريبية أخرى هي عناصر الطبيعة الأربعة : الماء ، والهواء ، والنار ، والنراب . وقدامة ينفي كثيراً من احتمالات الائتلافات في تباديله وتوافيقه لأن الواقع لا يحتملها من مثل ائتلاف القافية مع القافية ، أو مع اللفظ .

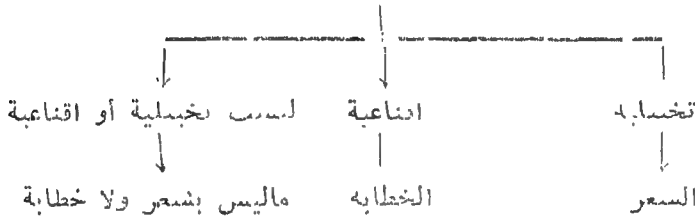
هذا الفهم المنطقي للإبداع الفني يستوعب الفهمين الأسلوبى والبلاغى معا . ذلك أن الانتقال من مدرج الرداءة الى مدرج الجودة مشروط بتدقيق نوت كلها مستفاد من التصور الذى يرى فى النص مرآة الطبع . مثل ذلك نعت اللفظ ، وهو « أن يكون سمحاً ، سهل مخارج الحروف من مواضعها ، عليه رونق الفصاحة ، مع الخلو من البشاعة » (٥٨٢) . فالسماحة ، والسهولة ، والرونق ، والفصاحة - أى الظهور - صفات تعكس سمات القدرة المبدعة التى يراد لها أن تكون متدفقة ، قوية ، باهرة ، مؤثرة . ومن جهة أخرى نجد قدامة مشغولاً بالأصباغ مثل صحة التقسيم ، وصحة المقابلة ، وصحة التفسير ، والتتميم ، والمبالغة ، والتكافؤ ، والالتفات ، فيما يخص المعنى ، والمساواة ، والاشارة ،

والإرداف ، والمجمل ، والمطابق ، والمجانس ، فيما يخص ائتلاف اللفظ مع المعنى (٥٨٣) .

وإذا كان فدامة يعالج الإبداع المعنى على محورين : أحدهما تحليل وصفي ، والآخر معنوي يراوح بين الجوده والرداءة ، فإن حازم القرطاجي أقرب إلى المنهج الحديث بإسقاطه المحور المعنوي ، وتركيزه على المحور اللفظي ، وهو يفعل هذا بوعي واضح لأنه لا يسى بأحكام السمه التي نشأ عن المفاضلة بين الشعراء (٥٨٤) ، وهو واع كذلك بطبيعة المنهج العلمي في مقابل ما أسماه المفهوم الأولي . في هذا الصدد يشير إلى أن العرب كانت تعتقد أن الشعر حكم وغريم يقتضي المفوس الاحياء ، فينزلون الشعراء منزلة الأنبياء ، ويكملون بكمائنهم ، وعلى هذا الاعتقاد بطرؤف الحياة الصحراوية (٥٨٥) .

والخطاب العلمي عند حازم متأثر بأستاده ابن سينا يرى معه أن جوهر الخطابة الإقناع ، وجوهر الشعر التخيل (٥٨٦) . ومن هنا نفل التماس كل شئ على النحو التالي :

الأقاريل القياسة



ومن هذا ثنائ فكرى المحاكاة والقياس يدويان فى الخطاب عند حازم بجانب كلمة التخيل ، وهى كلمة ذات طبيعة سلوكية ووظيفية (٥٨٣م) . ويظهر هذا فى تعريف حازم للشعر اذ يبدأ التعريف بأنه « كلام درون معنى » - مثل فدامة لولا أنه لم يذكر « المعنى » . ووظيفة الشعر « أن يجيب الى النفس ما قصده تخيله إليها ، ويكره إليها ما قصده نكرهه ، لتجبل بذلك على طلبه أو الهرب منه . . . » ووسائل التدريس فى تخيل وطفته انسان : التخيل ، والتعجب ، فهو يحقق أنره

(٥٨٣) نفسه - ص ص ١٣٩ - ١٦٤ .

(٥٨١م) ابن جرير - حازم - السورة الغنية ص ٢٥ - ٢٥ .

(٥٨٤) حازم القرطاجي . مهراج اللغاء وسراج الأدباء - دج . محمد الحبيب

بن حوجة - تونس - دار الكتب الشرقية - ١٩٦٦ م - ص ٣٧٤ ، ٣٧٦ .

(٥٨٥) نفسه - ص ١٢٢ .

(٥٨٦) نفسه - ص ٦٢ ، ٦٣ ، ٢٩٣ ، ٣٥٨ ، ٣٦١ - ٣٦٣ .

مفهوم الإبداع - ١٧٧

« بما يتضمن من حسن تخيل له ، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو مبسورة بحسن هيئة تأليف الكلام ، أو قوة صدقه أو قوة سهرته ، أو بمجوع ذلك • وكل ذلك يؤكد بما يفترن به من اغراب فان الاستغراب والتعجب حركة للنفس اذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها » (٥٨٤م) • وهذا نفسير وظيفى دافعى يفرع كلمة المحاكاة من أية دلالة صورية غير تجريبية • وفى هذا الاطار يعرف حارم النظم بأنه : « صناعة آلتها الطبع • والطبع هو استكمال للنفس فى فهم أسرار الكلام... » (٥٨٥م) ، فيعود الى مفاهيم الصناعة والطبع • ويفوده مفهوم الطبع الى فكرة القوة ، فيحدد للنظم عشر قوى تتدرج من القوة على التشبيه (ولعلها شبيهة بتقص الموقف التسعري) ، الى القوة المائزة حسن الكلام من قبضه (٥٨٦م) • متدرجا من الكليات الى الجزئيات ، وهى حركة فيها سببه بمبدأ الجشطلت : الكل قبل الاجزاء ، وهو المبدأ التجريبي المعروف • فالمفهوم مارال تجريبيا وان كان حازم يحاول أن يوظف لغة المنطق الصورى ، وآراء فلاسفة المسلمين فى اعادة بناء الأساس النظرى للمنهج التجريبي القديم ، مما ينتج عنه فهم شامل للابداع الفنى يسوعب الجابين الأسلوبى والبلاغى معا • وبشأن هذا الاستيعاب يكفى أن نتأمل استعمال حازم لرمز الخبل ورمز العقد معا ، فيصف نحامة مطالع العصيدة بالنسويم ، ويصف بحاية الأعقاب بالنحجيل ، ثم يصف القصيدة كلها « كأنها عقد مفصل • وبالفن لها ••• غرر وأوضاع •• » (٥٨٧) ، جامعا فى عبارة واحدة الرمزين معا •

ومع أن ابن خلدون ليس ناقدًا بالمعنى التهلبدى للكلمة الا أنه فى اطار محاولته اعادة بناء العلم فى ظل نظرية تجريبية شاملة طرح مفهومًا شاملا للابداع الفنى • ويظهر الموقف التجريبي لابن خلدون فى ذهابه الى أن أحكام الذهن تكون بمنسبة كما فى المحسوسات بالنسبة للمعقولات الأولى المطابقة لشمخصيات بالصور الخالصة ، لا بالنسبة للمعقولات السوانى (٥٨٨) ، التى هى الكبانات المثالية التى يستنبطها الفلاسفة وينسبون لها وراء الطبيعة • والصور الخيالية عنده ليست الصور الأرسطية أو الأفلاطونية ، لكنها « البراهين والأدلة من حملة المبدارك الجسمانية لأنها بالقوى الدماغية من الخيال والفكر والذكر » (٥٨٩) ،

(٥٨٤م) المنهاج : ص ٧١ •

(٥٨٥م) المنهاج : ص ١٩٩ •

(٥٨٦م) المنهاج : ص ٢٢٠ - ٢٠١ •

(٥٨٧) المنهاج : ص ٢٩٧ •

(٥٨٨) ابن خلدون : المقدمة - القاهرة - المكتبة التجارية - ص ٥١٦ •

(٥٨٩) المقدمة - ص ٥١٧ •

فهي - اذا - ذات طبيعة حسية تستند الى سيكولوجية الملكات . ومن هنا كان الفياس عنده - في نزعة أصولية سنية واضحة - فرع الخبر بتبوت الحكم في الأصل ، وهو ثقلي (٥٩٠) . وابن خلدون يقبل المنطق الفلسفي كأداة محايدة - كما فعل فدامة ، وحازم علميا - دون أن يربطه بالمقصود الفلسفي المتأالي منه (٥٩١) ، وهو موقف يشف بجلاء عن وعي واضح بالفرق بين الأخذ بالمنطق كمنهج له فلسفة كما يفعل اليونانيون ، والأخذ به كأداة توظف توظيفا تجريبييا مقطوع الصلة بالأسس المناوبة للمنطق الصوري .

وعلى أساس من فكرة واقعية تجريبية هي العصبية يقيم ابن خلدون نظريته مستندا الى ست مقدمات : ضرورة وفطرية الاجتماع الانساني ، وبقاوت قسبط العمران من الأرض ، وتأثير الهواء في ألوان وأحوال البشر ، وفي أخلاقهم ، وتأثير أحوال العمران في أبدانهم وأخلاقهم ، ونفاوت قدرات المدركين بالفطرة أو الرياضة (٥٩٢) . وتدرج النظرية الى معالجة مشكلة الفن داخله عليها من فكرة الصناعة ، وهي « مملكة في أمر عمل فكري و الملكة صفة راسخة تحصل عن استعمال ذلك الفعل وتكرره مرة أخرى حتى ترسخ صورته وعلى نسبة الأصل تكون الملكة » (٥٩٣) . وفي ضوء هذا الفهم التجريبي الحسي الذي يعتمد على فكرتي المباشرة والعمادة يقع الفن في دائرة الصناعات المرتبطة بالعمران كسائر الصناعات (٥٩٤) ، والمربطة بطبيعة السوق بالتالي (٥٩٥) ، أو لنقل بقانون العرض والطلب الشهير . ولما كانت فكرة الملكة نسوغب المفهوم الأسلوبى للإبداع الفني ، فإن تعريف الشعر على أساس من الأصباغ يستوعب الجانب البلاغى فانه يستتبع تحقيقا لشمول المفهوم الفلسفى . فالشعر « هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء منفقة في الوزن والروى مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده الجارى على أسائب العرب المخصوصة به » (٥٩٦) . وبجمع الجانبين : الأسلوبى والبلاغى تصور وظيفى يروغ الى فكرة اللذة (٥٩٧) ، في تفسير تأثير الإبداع في النفس .

(٥٩٠) نفسه - ص ٤٣٥ .

(٥٩١) نفسه - ص ٥١٩ .

(٥٩٢) راجع هذه المقدمات في المقدمة - ص ص ٤١ - ٩٢ .

(٥٩٣) نفسه - ص ٣٩٩ - ٤٠٠ .

(٥٩٤) نفسه - ص ص ٤٠٠ - ٤٠٣ .

(٥٩٥) نفسه - ص ٢٥٧ ، ٤١٧ .

(٥٩٦) نفسه - ص ٥٧٣ .

(٥٩٧) نفسه - ص ٤٢٤ ، ٤٢٥ ، ٢٥٨ .

تفسير المفهوم

(أ) سيطر طلبة للسهولة - أن نفس الفهم المبهجى العربى للابداخ الفنى برده الى الدين . فهناك نظريه سائعه ينادولها الباحثون ببسر نام تقضى بأن جميع مظاهر الحضارة الاسلامة انما نشأت لأجل الدين والقرآن - بهذا - كان محورا لأهداف الفكر والنأليف فى ائمه . وكانت دراسته العامل الأكبر فى العناية بالعلوم العربية (٥٩٨) . ومن السهل أن اوهمنا هذا أن الفهم المبهجى العربى فرع لموقف الدين من الفن ، وامكرة الدأبد على الخصوص .

لكن هذه النظرية ، والنظريه المقابلة البنى نرد كل شئ عربى الى اليونان ، تخفقان فى التفسير . فهناك احلاف جوهرى بين الخطاب العلمى والخطاب العام أو الاولى . الخطاب العلمى يطلب الحقيقة بمعزل عن افراز مبادئ هيباتيريفه مسبقه ، مستهدفا نفع الانسان فى حياته . أما الخطاب العام فكان محكوما بالأسطورة الشعبيه ، وبغيبات الدين والفلسفة وعالم الكلام . فكان منافز يهيا فى جوهره . وعلى هذا التمييز فلا مناس من القول بوجود عامل نوعى فى نشأه الفهم العلمى بغض النظر عن خدمه الدين . بمثل هذا العامل النوعى فى الحاجه الى العلم طالبا لمعرفه خالصه من طابع الجدل الكلامى والفلسفى يخاض العقل من التورط فى مضطرب الآراء المتناقسة . نشأت هذه الحاجه بمفدى علاقة الانسان بالعالم حوله بحجج نعتياتها ودبنامياتها . ولايضاح هذه النشأة نبهت عن صورته العالم عند ابن خلدون كنهودج لعلاقة الانسان العربى بالعالم المحيط ، وكشاهيد عابها . ونكتسب شهادة ابن خلدون أهميتها من درقه المثل على تاريخ حضارة الاسلام ، ومن محاولته أن يربح خبيرا ودنظها فى نظرية واحدة ، ومن طليعة نظريته المثقة مع المناهج الحديثة فى حوائب كثيرة (٥٩٩) .

(٥٩٨) انظر د . محمد أحمد حلف الله . مقدمه كتاب اثر القرآن فى تطور البشر العربى الى آخر القرن الرابع الهجرى - د . محمد رعلول سلام - دار المعارف - ط ٣ - والكتاب كله طبيقى لوجه النظر المشار اليها . انظر على سبيل المثال الفصل الاول من الباب الأول بعنوان . مآولات التفسير الاولى - ص ص ٢٩ - ٦٣ .

(٥٩٩) على سبيل الاختصار سوف نورد أرقام الصفحات داخل القوس حلل العرص ، وهى خاصة بطبعة المكتبة التجارية بالقاهرة .

صورة العالم عند ابن خلدون متماسكة بامية ، نبدأ بعناصر بسيطة
تؤلف بناء جغرافيا يؤثر على البشر تأثيرا عميقا . لكن هذا كله ليس
الا مقدمات تمهد لجوهر النظرية القائمة على ملاحظته الانتقال العمرانى من
أحوال البداوة والوحشية الى أحوال الملك . هذا الانتقال مرتبط بالحالة
الاقتصادية ارتباطا وثيقا ، فأحوال الناس تختلف « باختلاف محللتهم من
المعاش » (١٢٠) . وعلى أساس هذا الفهم الاقتصادى يصبح العمران
انفعا من الضرورى الى الحاجى ثم الكمالى ، معتمدا على العصبية التى
تنولد من الانحجام بالنسب أو ما فى معناه (١٢٨) (وما فى معناه كالدعاء
العفيدة الدينية) . وللعصبية رئاسة لا ترال فى مصابها المخصوص من
أهل العصبية (١٣١) . والملك هو استعلاء عصبية على سائر العصبيات .
دما يؤدى الى ظهور طبقة الموالى ، ومن بعدا تظهر عوائل الملك متمثلة فى
حصول الرف والنفاس القبيل فى النعم من جنية ، والمثلة لقبيل والانفجار
الى سواهم من جهة أخرى (١٤٠ ، ١٤١) . وهذا أساس نظريته المدنية
فى التاريخ التى ترى أن العصبية تنمو الى أن تؤسس الملك . ثم تبدأ
فى الانحدار والانهمار والتساقط كأوراق الشجر . ويشتمل التناقض بين
جهنى عوائل الملك فى حميتهم أخريين : الأولى أن المقلوب مولع أبدا
بالاقتداء بالغالب فى شعاره وزيه ونحله وسائر أحواله وعوائده (١٤٧) .
والثانية أن الملك اذا استقر ففسد تستغنى الدولة عن العصبية بالموالى
والمصطنعين . أو بالعصائب الخارجين الطراء (١٥٤ ، ١٥٥) ، وإذا لم
يأبج الموالى والمصطنعون بالنسب ظلوا على المدافعة والمغالبة (١٨٤) .

على أن تحول الاجتماع البشرى الى دولة عامة الاستيلاء عظيمة الملك
(امبراطورية) يوسف على الدين ، اما عن نبوة أو دعوة حق (١٥٧) .
والدعوة الدينية تزيد الدولة فى أصابها فوة على قوة العصبية (١٥٨) ،
وهى من غير عصبية لا تتم (١٥٩) .

وسواء كانت الدولة معجدة ، أو عظيمة الاستيلاء ، فإن طبيعة الملك
واحدة . الملك منصب طبيعى لضرورة الاجتماع بقوم على العصبية وعلى
الاستعلاء على العصبية الأخرى (١٨٧ ، ١٨٨) . وشوائمه : الانفراد
بالحد ، والرف ، والدعة ، والسكرن (١٦٦ ، ١٦٧) . وهى طبيعة
خطرة مدمرة اذا تحكمت أقبلت الدولة على الهرم (١٦٨) . والرف
يزيدها فى البداية قوة (١٧٤) ، لكنه سرعان ما يصبح مكن الضعف .
والدولة بهذا لها خمسة أطوار :

١ - الظفر .

٢ - الاستبداد .

٣ - الدعة والفراغ لنحصيل ثمرات الملك .

٤ - القنوع والمسالمة .

٥ - الاسراف والتبذير ، وفيه نحصل فى الدولة طبيعة الهرم (١٧٥) ،
(١٧٦) .

وطبيعة الاستبداد فى الملك لها دور كبير فى سوفه الى الهرم لان معاناة أهل الخضر للأحكام مفسدة للبأس فيهم ذاهبة بالمنفعة منهم (١٢٥)، وفى هذا ادراك سديد لما يفعله استبداد الحكام بارادات الناس ، وما يفود اليه من تدمير الدولة .

على أن هناك ثلاثة أنواع من الملك : الطبيعى وهو حمل الكافة على منفضى الغرض والشهوة ، والسياسى وهو حملهم على مقتضى النظر العفلى فى جانب المصالح الدنيوية ودفع المضار ، والخلافة وهى حمل الكافة على منفضى النظر الشرعى فى مصالحهم الأخروية والدنيوية الراجعة اليها (١٩١) . وليست هذه الأنواع أقساما منمايزة ، لكنها أحوال للملك سرعان ما ينتقل الطبيعى منها الى غير الطبيعى . والأرجح أن الانتقال فى الدولة عامة الاستملاء انما هو الى الخلافة ، التى سرعان ما تنقلب الى ملك (٢٠٢ ، ٢٠٨) . ذلك « أن الخلافة قد وجدت بدون الملك أولا ثم التبتست معانيهما واختلطت ثم انفرد الملك حيث افترقت عصبته من عصبية الخلافة » (٢٠٨) .

واذا تذكرنا أن نحلة المعاش هى أساس التفسير فلننظر فى الجانب الاقتصادى من الملك . يعتمد الملك على المكوس والجبايات ، وهى تضرب فى آخر الدولة لأنها فى أولها يدوية قليلة الحاجات فاذا ازداد الترف وضائق الجباية عنه فرضت المكوس وتوسع فيها (٢٨٠ ، ٢٨٣) . ولعل ابن خلدون بهذا يفرق بين مكوس الملك وجباية الزكاة وهى ضرورة دينية فى دولة الخلافة ، ولعل أساس التفرقة كمى وكيفى ، فالزكاة قليلة ، ولست موجبة أصلا لخدمة الملك كسائر المكوس . وعلى العموم فالسلطان لا تكون له ثروة الا فى وسط الدولة لأنه فى بدايتها يوزع على قبيله وعصبته وينفق فى نهمه الدولة (٢٨٣) . وهناك تذبذب طريف من ابن خلدون يجعل هذا الوضع شبيها بالمصيدة ، فالسلطان وعصبته اذا جمعوا المال لا يستطيعون الفرار به لأن الرعية وسائر العصبيات لا يتركونهم (٢٨٤ ، ٢٨٥) . وفى هذا التنبيه فهم واضح للعلاقة الوثيقة بين السلطان ونظام السلطة فى الدولة ، فالأمر ليس محض أهواء ومطامع من حاكم فرد بقدر ما هو نظام سياسى واجتماعى للسلطة لا فكاك فيه

بغير الفكاك منه ونقضه كلية . وكما أن السلطان يقوم على أخذ ونحصيل الجبايات فهو يقوم كذلك على العطاء . وابن خلدون يفهم عطاء السلطان فهما دقيقا ، فهو يرى أن نفص عطاء السلطان يؤدى الى نفص الجباية لأن الدولة والسلطان هى السوق الأعظم للعالم ومنه مادة العمران فاذا نصص عطائوه للحاسبة قلت نفقاتها وهى أكثر مادة للأسواق فكبسد الأسواق ونقل الأرباح فنقل الجباية (٢٨٦) . وفى ذلك وعى رائع بآليات السوفى فى علاقتها بالسلطة . ونظل السلطة فى فمه هرم الحركة ومصدرها ، ونغدو مؤسسة قائمة بذاتها ، لا ترعى الا نفسها ، ولا تكاد تخاطب الا نفسها ، ونحدد علاقتها بالقوى المخالفة بمقدار ما يدعمها . ويظهر تعالينا خاصة فى وظيفة الحجابة ، فالدولة فى أول أمرها بمنأى عن الصراع السباسبى أو منازع الملك ، اما لقوة الدين أو لقوة العصبية الغالبية ، فاذا استنفصل الأمر ، وطغت المنازع والصراع فاحتجب الملك ، وظهرو وظيفة الحجابة خاصة بمن يحجب السلطان عن الناس ويغلق بابيه دونهم أو يفتححه فى مواقيته (٢٤٠ - ٢٤٣ ، ٢٩٠ - ٢٩٢) . ويظهر تعالينا كذلك فى علاقتها بطفة العلماء والفنانين ، فشأن الملوك اخراج العلماء وأهل الحل والعقد من الشورى والاكتفاء بحضور مجالسهم لا اكراما لذواتهم بل تجملا بمكانهم فى مجالس الملك لتعظيم الرتب السريعة ، وليس ذلك - كما قد يظن - محض خروج على قاعدة شرعة هى الشورى ، وانما ذلك يجرى على ما تقتضيه طبيعة العمران والسياسة من الاحتفال بالعصبية فوق شورى العلماء (٢٢٣ ، ٢٢٤) .

وخلاصة صورة العالم كما يرسم ملامحها ابن خلدون أنه عالم يعتمد على القوة ، ملء بالصراع والتوتر والتزييف ، يتدرج هرميا ، فى قياده طبقة كبيرة من الرعية ، عربا وموالى ، فوقها طبقة من العصبية والحاشية ، ويمثل السلطان قممها . ومن السهل فى فترات الضعف والانحدار أن يصبح السلطان منصبا بلا قوة ، واجهة لعصبية تمتلك القوة وتحكم دون أن تعنى سدة الحكم . وبين الرعية تقوم طبقة العلماء ، طبقة مميزة ، تخالط الرعية محاولة التأثير فيها ، ونخالط السلطان كذلك ، دون أن تمتلك السلطة ، أو القوة على التغيير . ومن الناحية الاقتصادية يظل اقتصاد هذا العالم مختلطا ، يخلط اقتصاد الرق ، باقتصاديات الاقطاعيات ، باقتصاد التجارة ، كأنه حلقة الوصل بين اقتصاد الرق البونانى ، والاقتصاد الإقطاعى الذى تولد عنه الاقتصاد الرأسمالى الحديث . ومن المؤكد أن البناء الأخلاقى والنقافى له دور فى بناء العالم ، ومن أمثلة هذا تقرير ابن خلدون أن البيت والشرف ينسبان بالأصالة والحقيقة لأهل العصبية ، وينسبان لغيرهم بالمجاز والشبه (١٣٤) . والبيت والشرف للموالى وأهل الاصطناع (اصطنعه أى استخدمه واستعمله) انما هم

بمواليهم (سادتهم) لا بأنسابهم (١٣٥) . ومن علامات الملك النافس فى الحلال الحميدة وبالعكس (١٤٢) . وجميع الصناعات النعافية داب صلة معقدة بالسلطة . هناك صناعات ننشأ مباشرة لخدمه السلطة كالكتابة فى الدواوين ، أو المعصار الخاص بالقصور ، وصاعات بضع حاجات السلطة وعصبيتها فى المقام الأول كالسعر المادح . ولقد قيل شعر وفير فى مدح الموالى وهم فى السلطة - كما قيل فى البرامكة - وقبل فى هجاء الموالى كلام كبر خارج السلطة . وأنشأوا هم هجاءهم للعرب فيما يعرف باسم الشعبوية . وتنشأ الفرق السياسية مع سؤا الفرق الكلامية ، وبصبح الصراع والتوتر والتزييف سمة العالم .

وابن خلدون يطبق هذه الصورة على (أو يستمددها من - على الأرجح -) التاريخ العربى . فقد ندرج من بدوية جاهلية ، الى دعوة دينية ، نشأ عنها الخلافة ، زاهده فى الترف ، فلما لى عمر بن الخطاب - رضى الله عنه - واليه معاوية فى الشام ، فوجده فى أبهة الملك وزيه . يتذرع بأنه فى نعر يباهى العدو ، دلت دهشته على حذر الصحابة من الملك وترفه (٢٠٣ - ولعل هذا الموقف يمثل التباسا مبكرا فى مفهوم الخلافة بالملك) . حتى وقعت الفتنه بن على ومعاوية « وهى مقنضى العصبية » . وابن خلدون يبرىء ساحة الطرفين على أساس أنهما كانا يجهلان ويظانان الحق بوسائل محافه بعصها صحيح ، وهو نفسه . سمنى معروف . حتى انقل الأمر الى معاوية : « ثم امتض طبعه الملك الافراد بالمجد واستئثار الواحد به ولم يكن لمعاوية أن يدفع عن نفسه وقومه فهو أمر طبعى ساقته العصبية بطبعنها واستشعره ببوامة . ومن لم يكن على طريقة معاوية فى اقتفاء الحق من أتباعهم فاعصصوا عليه واستحانوا دونه ، ولو حملهم معاوية على غير تلك الطريقة وخالفهم فى الافراد بالأمر لوقوع (٦٠٠) فى افراو الكلمة التى كان حسنها ، وتألفها أهم عليه من أمر لبس وراءه كبر مخالفة » (٢٠٥) . هكذا يصبح الانتقال الى الحكم الوراثى ، ويصبح الاستئثار بالحكم ، أمرا طبيعيا لبس وراءه كبر مخالفة . والمنطلق بسيط : انه وسيلة نالفت الكلمة . لكن ابن خلدون يعتقد أن الأمر ظل خلافة فى عهد دعائيا وحران وابنه عبد الملك والصدر الأول من خلفاء بنى العباس الى الرشيد وبعض ولده ، ثم ذهبت معانى الخلافة ولم يبق الا اسمها ، وصار الأمر ملكا بجنا ، وحررت طبيعة التغلب الى غايتها (٢٠٨) . وأغاب الزن أنه ذهب هذا المذهب لأن هؤلاء كانوا حريصين على الخط الديني ، وهى على المرتب : الصلاة - الفتيا - القضاء - الجهاد - الخدمة ، وكلها مندرجة

تحت الامامة الكبرى التى هى الخلافه (٢١٩) . لكنهم كانوا مسؤولين
أيضا لآلة الملك .

ومهما كان الأمر فإن العصبية هى أساس الحكم ، نسبا أو دينيا .
واستعلاء العصبية على سائر العصميات أمر مقرر ، وإساءة صورة العالم
بالصراع والنوتر أمر واضح . وابن خلدون نتيجة لهذا العالم ، وشياده
عليه فى نفس الوقت .

فى هذه الظروف كانت الحاجة الى لغة مشتركة ، وإلى لون من الخطاب
الجاد ، يتسابق فيه المتسابقون بعيدا عن الصراع والجسد الشائعين
الناشرين وى بنية الأمة . وكان العلم هو الخطاب المميز الذى شجع فى
لغة الخطاب مفاهيم أساسية متفهما عاميا ، وافراغا عنه كن المفهوم المبرج
للإبداع الفنى .

(ب) ولا يتصح هذا المفهوم اتصاحا كافيا الا بالمعارف بالمفهوم
الأولى . أما المفهوم الأولى فإنه يجعل العلاقة بالطبيعة عبر مادية ، مجازة
للطبيعة ، منوترة ، تتراوح بين الخضوع للقوة الغيبية (الالتفاء) ،
والتوازن معها (التأييد) ، ولون أرفى من الخضوع الواعى (الكشف) .
أما المفهوم المنهجي فإنه يصلح الإنسان على الطبيعة ، ويعده جزءا منها ،
فيزيل عنصر النوتر . وبسببنا نجد المفهوم الأولى لا يرى فى الإبداع الفنى
علاقة إنسان بإنسان ، نجسد المفهوم المنهجي يحافظ على علاقة الإنسان
بالإنسان فى جانب منه لكنه يضعها على الأطراف ، ويجعل الآخر مستهدفا
بالتأثير ، ولا يجعله شريكا حمما بأى معنى .

ولعل هذا يرجع الى الاختلاف بين الخطاب العلمى ، والخطاب العام
غير العلمى . والحق أن الفصل بينهما يحتاج الى كثير من الدقة لتداخلهما .
فالخطاب العام كان مشغولا بالعقيدة الدينية والماليات الفلسفية . حتى
المسائل السياسية كانت محممة بأبعاد دينية لا نجدد . وكان الخطاب
العلمى يبدأ عادة من حيث ينتهى الخطاب الأول الى نوع من الانقراض ،
ووسيله أن يفصل المواضيع المنبسة عن أصولها الدينية ، لا لمحض
التحكم ، بل لأن طبيعة العلم عدم الانشغال بالقضايا الجدلية . ولذا
على هذا مثلا أو مناهن .

بالنسبة لمشكلة السببية أو العلنية ، وهى مشكلة علمية مهمة ،
نجد أن هذه المشكلة كانت مناط خلاف شديد بين الحكماء والفلاسفة ،
وكانت محممة بدلالات دينية بعامة . ومن الملحوظ أن هناك صلة بين
موقف المتكلمين من مشكلة السببية ، وموقفهم من مشكلة القضاء

والقدر (٦٠١) ، وهي مشكلة دينية خالصة . كما أن الفلاسفة يصوغون فكرة العلة على نحو ينتهي بهم الى القول بوجود الاله الخالق . والفلاسفة يربطون المعلول بالعلة ، ويرون أن العلاقة بينهما حتمية ، فالعلة تحدث أثرها في المعلول ضرورة ، متسلسلين بالعلل وصولا الى العلة الاولى : الخالق ، يجد هذا عند الكندي (٦٠٢) ، ونجده بوضوح أكبر عند ابن سينا (٦٠٣) ، وعند ابن رشد (٦٠٤) . والمعتزلة بالمنزل مشغولون بابيات فكرة السببية أو العلية الضرورية ، لأنهم ينتهون من ذلك الى آراء دينية كفولهم ان الانسان فاعل محدب مخنوع لأفعاله ، خالق لها على الحفها ، اما مباشرة أو بالنوال (٦٠٥) . ولعل قولهم بالسببية الضرورية ذو صلة قوية بفكرة الوجوب على الله التي هي متبادل القول بالصالح والاصباح ، ولعلها ذات صلة قوية بفكرة التحسين والتقصيح العقليين ، أو برأيهم في الحساب والعقاب ، والقضاء والقدر . أما الأنساعة فيرون أن العلاقة بين العلة والمعلول لبسب ضرورية بل هي علاقة الف واعتاد (٦٠٦) . ويحتل فكرة العادة مكانة كبيرة في هذا التصور . لكنه في الواقع ، يفضي الى أفكار دينية خالصة . ولو مثلنا بالنار فان الاخراق الحادث عنها لا يحدث عنها بالضرورة كما يرى المعتزلة والفلاسفة بل يحدث بالعادة ، ومحدثه ليس النار ، بل الله . فغاية الأنساعره أن يعلموا الأفعال على ارادة الله الذي لا يجب عليه عندهم شيء ، بل هو مريد مختار حر قادر على خرق العادة وفعل المعجزة ، والاتسان بنار لا تحرق . فاذا انتقلوا جميعا للخطاب العلمي فانهم يستخدمون مصطلحات الطبع ، والصناعة ، والعادة ، والعلة استخداما حرا ، مقصوما عن الدلالات الدينية ، فلا تجد عبد القاهر الجرجاني يطبق نظرية الكسب على الابداع الشعري ، ولا تجد الجاحظ يؤكد أن الشاعر خالق للقصيد .

ولنعرض ملاما ثانيا . يصدر المغويون مؤلفاتهم بالإشارة الى مسألة غامضة ، تلك هي النوقف والاصطلاح . أما النوقف فمعنى أن الله هو خالق اللغة قد علمها لأدم كاملة ، أو كلياتها . أما الاصطلاح فالمراد به

(٦٠١) محمد عاطف العرافي : تجديد في المذاهب الفلسفية والكلامية - دار المعارف - ط ٣ - ١٩٧٦ م - ص ٤٨ ، ١٢٥ . وانظر الباب الثاني ص ص ١٢٣ - ١٥٣ في شرح المذاهب الكلامية حول القضاء والقدر : الجبرية ، والمعتزلة ، والأشاعره .

(٦٠٢) نفسه ص ص ٧٧ - ٨١ .

(٦٠٣) نفسه ص ص ٨٦ - ٩٣ .

(٦٠٤) نفسه ص ص ١١٢ - ١١٨ .

(٦٠٥) نفسه ص ٥٠ وما بعدها .

(٦٠٦) نفسه ص ٦٨ وما بعدها .

أن البشر قد اصطلمحوا فيما بينهم على ألفاظ اللغة وتراكيبها (٦٠٧) .
وهى قضية كلامية ، تطلعت على مائدة البحث اللغوى . ولقد ذهب الدكتور
لطفى عبد البديع فى فلسفه المجاز الى أن البحث فى أصل العربيه لم يابن
أن برامى الى آفاق علم الكلام بحكم ما ثار من جدل حول خلق القرآن بحيث
طلعت الدلالات الكلامية على اللفظتين ، تجاذبتهما الأدله الى مصير توارى فيه
المعنى الفطرى لهما . وأفضت بهما الى تاريخ عفى خرج عن حدود
الزمان (٦٠٨) . ومع تفاوت الآراء الكلامية فى مسألة التوقيف والاصطلاح ،
فان الجميع يقولون بفكرة الوضع فى اللغة ، بمعنى أن كل لفظ مخصص
بمدلول معين ، قد وضع له على الحقيقة . وحين يعالجون فكرة الوضع
لا يتساءلون عن الواضع أهو الله أم البشر ؟! ولا يرتبون على انقول
بالتوقيف أو الاصطلاح شيئاً . والناظر فى كتبهم يسترعى انتباهه أنهم
يوجزون النول فى مسألة الوقف ايجازاً كأنهم يسعون بطبيعتها الكلامية
غير العامية .

هكذا يتميز الخطاب العلمى من الخطاب العام نميزاً ، برغم التماس ،
وشىء من التداخل بينهما ، توجبه طبيعة الصراع والجدل الدائم فى
الحياة الاسلاميه . ولاشك أن هذا الجدل يفصح عن بفتح عقلى ، وعن بلوغ
حد من نضج العقل لا يقبل معه الاجابات السهلة العابرة . لكنه ، من
جهة أخرى ، يفصح عن أزمة روحية تومى الى أزمة سياسية واقتصادية
 واجتماعية خطيرة ، فى دولة ضخمة ، تعتمد على تنازع العصبية ،
والاستئثار بالحكم ، وتزييف الشورى ، وطبقة سائدة ، وأخرى مستترقة
مسودة ، واقتصاد تجارى واقطاعى ، بما يستتبعه ذلك من صور المجنون ،
التي تقابل بصور من الزهد . وكان الخطاب العلمى محاولة لاستيعاب
هذه التناقضات الداخلية ، لا بالحلول فى القوى الغيبية ، بل بالحلول
فى الطبيعة . وأصبحت العلاقة علاقة انسان صناع بطبيعة قوية هو جزء
منها متميز من جميع أجزائها . وفهم الابداع الفنى فى اطار هذه العلاقة .
ومن المؤكد أن الخطاب العلمى قد نصح فى اشاعة مقولات علمية قد خففت
من استعمال المقولات الغيبية . من أمثلة هذا أن ابن خلدون بعد أن يقرر
أن اللغات ماكات شبيهة بالصناعة ، أو هى صفة راسخة تحصل فى
اللسان بتكرار السماع والاستعمال نجده يقول : « وهذا هو معنى
ما تقوله العامة من أن اللغة للعرب بالطبع أى بالملكة الأولى التي أخذت

(٦٠٧) انظر الفصل الخاص بالتوقيف ، الاصطلاح فى كتاب د . لطفى عبد البديع :
فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث - جدة - ط ٢ - ١٩٨٦ م - ص ص
٨٧ - ١١٢ .

(٦٠٨) نفسه ص ٨٨ .

عنهم ولم يأخذوها عن غيرهم » (٦٠٩) ، فهول العامة بفكرة الطبع دليل على نجاح الخطاب العلمى فى نشر هذه الفكرة . لكن هذا لا يكفى . يجب ان ننسب الى أن هذا القول العلمى الشائع ما كان ليشتيع لو لم يكن العامة فى حاجة اليه ، وهم يسمعون ضروب اللحن من الموالى كل يوم ، حتى أفسدت اللسان العربى المضرى ، وأنشأت لسانا آخر أسماه ابن خلدون باللسان الحصرى (٦١٠) ، أبسط ما فيه من اللحن اسقاط الاعراب والاستعانة بالمرائن اللغوية الأخرى . وهكذا نجد أنفسنا فى قلب النونرات الاجتماعية ، ونجد الخطاب العلمى يحاول أن يهدى منها مسعيننا بفكرنى : الطبع والصنعة . لكن هذه الآثار لا تكفى للقول ان جوهر الخطاب العام أصبح تجرييما كالخطاب العلمى ، بل هى علامة على تعادل ألوان الخطاب فى العقل العربى .

(ج) ولقد نشأ ما أسميناه بالمفهوم الأساوبى فى سياق تطور العناية العربية القديمة بفكرة الطبع . ومع أن ما وصلنا من النقد الجاهلى قد تعرض لكبر من الشك ، ومع أنما نجد صعوبة فى أن نصف بشئ من الدقة وجود طبقة متميزة من النقاد فى العصر الجاهلى ، بخاصة أن أغلب ما وصلنا لا يعدو أن يكون آراء لشعراء ، لا لنقاد متخصصين ، الا أننا لا نشك فى تمسك الجاهلين بين لونين من الابداع : شعر العمود ، وشعر العبيد ، ولاشك كذلك فى حبهم للاريجال والبديهي (٦١١) . والأرجح أن هذه التميزات الواهنة هى المهاد الأول لمطور فكرة الطبع . ملقد أحبوا القدرة المميزة للشاعر ، وعبروا عن هذا الحب بأن نسبوها الى العن ، وانمقدت محبة القوة المدعة الى النقاد المتخصصين ، لكنهم أنجزوا فصمها عن بعدها الميتافيزيقى ونسبها الى الطبيعة . وفى نفس الوقت الذى كان العالم فيه حول النقاد يقوم على القوة ، كان الابداع الفنى يقوم على القوة . وبينما أعلى قوة الملك ، فإن أعلى قوة للشاعر هى الماكة وكما أن نظم الحياة تعكس القوة السائدة ، فإن نظم النص تعكس قوة المبدع . ولم يكن هذا الضرب من الفهم والتفسير محض مرآة للعالم . لقد تخطى دور العاكس السلبى الى أن يصبح تأكيداً على الوجود الفردى فى ظل وجود مستلاب متوتر . ولما كان الطبع يتسع لمفاهيم المران والصناعة فلمد أوجد بهذا لغة تتجاوز لنة التناقضات والتوترات التى سادت . وانطوت هذه اللغة

(٦٠٩) المقدمة - ص ٥٥٥ .

(٦١٠) المقدمة - ص ٣٧٩ ، ٣٨٠ .

(٦١١) يراجع فى النقد الجاهلى : طه أحمد اراهيم - تاريخ النقد الادبى عند العرب -

ص ص ١٥ - ٢٩ .

على رنة من الحلم العربى بالانتصار والسيادة التى لا يعقبها توتر واحتراق .

(د) وإذا عدنا الى عبيد الشعر فسوف نجد لديهم عناية بجماليات النص ، وان لم يسفر عن أعراف حديده للشعر العربى . ولعل هذه العناية الجمالية هى السلف الصالح لما أسميناه بالمفهوم البلاغى . لكن المفهوم البلاغى قد واكب محاولة لاعادة بناء أعراف الشعر . ومع بقاء الأحوال السياسية والاجتماعية ، وصراعات الكيف بين العرب والموالى ، وبوجه الخطاب العامى والابداعى الى تجاوز الجدل الى الجمالات الحاضرة البريئة من الجدل ، تأسس المفهوم البلاغى . وبينما المفهوم الأساوى يستهوى صورا ، أو رموزا قديمة ، من عالم الحيوان ، يرجع الى ألفاظ من ميل الفحول ، ليكون علامات على نموذج القوة الطبيعية أو الرعوية التى يمتلكها الشاعر . نجد المفهوم البلاغى يسنفى صورة العمد . وكانت أجود قصائد الجاهلين — فيما يقال — نسمى بألفاظ تدور حول فكرة العمد كالمعلقات . وربما كانت تسمية المعلقة قد وضعت بعد نشأة الفهم البلاغى النزيبى . وفى إطار هذا الفهم أصبح المعنى الشعرى وعاء ، أو أداة ، وأصبحت صناعة الشاعر على هامشه ، وبتجديد المعنى تأسست الجماليات شبه الدالة ، بمعنى أنها غير جادة فى إنتاج الدلالة الأدبية .

(هـ) وإذا قارنا بين المفهومين السابقين فائنا نجد أن نجاحهما فى إبعاد اللغة المنشودة التى تتجاوز الجدل بين ما هو أصيل ، وما هو وافد ، وبين الانجاهات السياسية والعفدية الوافدة ، لم يكن نجاحا تاما . فأولهما يميل الى رد الابداع الى الفرد المبدع ، وثانيهما يميل الى رده الى الجماليات المحتشدة فى العمل الابداعى ، وهما على السواء لا يضعان أمام العقل الخطاب الذى يسبح فيه - اجنه الى المنطق القوى الهادى فى مضطرب الأفكار . ومن هنا كان تأكيد المفهوم الثالث الفلسفى على الطبيعة المنطقية للابداع الفنى ، سواء كان المنطق جزءا من الفعل الباطنى للابداع كما هو الحال عند فداة وحارم ، أو كان المنطق جزءا من الرؤية الخارجيه له كما هو الحال عند ابن خلدون . وقد لا يكون هذا اللون من الخطاب ناجحا بمعنى أن أيا من هذه المشروعات النقدية الثلاث لم يسد الخطاب المبدع بعده . لكننا نستطيع أن نرى مقدار نجاح هذا اللون من الخطاب إذا عرفنا أن الجهود النقدية القديمة قد انتهت الى الوقوع فى حائل بلاغة شكلية يمل المنطق نبتها الرئيسية (٦١٢) . ولم تكن هذه البلاغة محض

(٦١٢) راجع فى هذا المصير البلاغى الفصل الرابع من د . س . ق . صيب البلاغة
طور ونارج - ص ص ٢٧١ - ٣٦٧ . د . على عشرى زايد : البلاغة العربية - ص ص
٢٠٥ - ٢٢٢ .

مظهر لانحدار حضارة هرمت ، لكنها - فوق هذا - تمثل تصاعد محاولة الوقوف فى هامش الجماليات الخالصة من تأسيس المعنى من ناحية ، والبعد عن منطق مجرد عن جدل الواقع من ناحية أخرى .

(و) ولنسأل الآن : كيف نقرأ نصا نقديا من نصوص النقد العربى القديم ؟

الجواب على ذلك نحدده فى اتباع الخطوات الآتية :

١ - تحديد نوع الخطاب فى النص ان كان أوليا ، أو منهجيا ، أو مذهبيا . ومن الواضح أن هذه الخطوة لا تتم على النحو الأمثل الا بعد التعرف على المراد من الخطاب المذهبي ، ولذلك موضع قادم . وتلعب المصطلحات الواردة فى النص دورا فى حسم هذه الخطوة . ويجب بشأنها أن نرجع الى المصطلحات التى تم شرحها فى التعريف بالمفهوم المنهجى للابداع الفنى كدليل مرشد .

٢ - ربط النص النقدى المنهجى بالمفهوم المنهجى للابداع الفنى ، واكتشاف علامات هذا الربط ولما كان كل نص لا يورد أبعاد المفهوم كاملا فان القراءة السليمة تحتاج الى استحضار المفهوم كاملا .

٣ - مع مزيد من الفحص يمكن ربط النص بالمفاهيم المختلفة المنفرعة عن المفهوم المنهجى . ولكل مفهوم مصطلحاته ، ورموزه ، النى تشمل علاماته الدالة .

٤ - مع تفهم المفهوم السائد فى النص فى ضوء علاقات العالم الذى يأتى النص فى سياقته ، والذى يمثل بالنسبة للنص اطاره المرجعى .

٥ - وأخيرا نتعمق المفهوم السائد فى النص فى مستوياته الجمالية ، ومنطقه الداخلى كما يظهر فى النص ، مع الالتزام بأن ينبع هذا التعمق عن مفهوم الابداع الفنى ويرتبط به .

(ز) ومن الواضح أن كثيرا من النصوص التى سبق اقتباسها نماذج على الفهم المنهجى للابداع الفنى مباشرة . فلننظر فى بعض النصوص ذات الصلة غير المباشرة بهذا الفهم :

١ - يقول ابن رشيق :

« والبيت من الشعر كالبيت من الأبنية :
قراره الطيم ، وسمكه الرواية ، ودعائه العلم ،
وبابه الدربة ، وساكنه المعنى . ولا خير فى بيت

غير مسكون ، وصارت الأعراف والقوافي
كالوازين والأمثلة للأبنية ، أو كالأواخي والاوناد
للأخبية ، فأما ما سوى ذلك من محاسن الشعر
فإنها هو زينة مستأنفة ولو لم تكن لاستغنى
عنها » (٦١٣) •

تبدو علامات الفهم التجريبي واضحة في استخدام ابن رشيق
لصناعة البناء ، والوازين ، فهو لا يستمد تصوره من مناليات مفارقة
للواقع • ويعلق ابن رشيق الابداع على الطبع ، مضيفا اليه عناصر
الصناعة : الرواية ، والعلم والدربة • هذا المضايف بن الطبع والصناعة
يكشف عن الرؤية المستكنة في وعي ابن رشيق ، التي يرى الطبع نشاطا
يمكن تنميته بالمعلم ، ونرى الابداع الفنى ظاهرة طبيعبة تجمع بين
القدرات الفردية والتعلم •

وفهم ابن رشيق فهم بلاغى فى جوهره ، فالشعر ضرب من الوفاء
« بالزينة » و « المحاسن » • والزينة ضربان : أساسية وهى حسن العروض
والقافية ، ومستأنفة وهى ما سوى ذلك من المحاسن • والزينة لم يصب
الا تحصيليا للمحاسن • وضروب المحاسن - باستثناء العروض والقافية -
ليست ضرورية أو حتمية ، بل هى جائزة أو مستأنفة ، تقع فى مجال
الاختيار الابداعى • لكن هذا لا يعنى أن المحاسن كلها كم زائد ، فهى
- على الأقل من خلال اسمها - مسئولة عن جمال النص ، والاختيار منها
لا يعنى اسقاطها كاملة • فالنص فى النهاية حشد لمحاسن •

وفكرة العهد ليست عائرة • هناك صور مختلفة من الرمز العقدي ،
فالعقد كالبيت ، وكالانسج ، طائفة من الأشياء تلحم معا دون تفاعل بين
أعضائها • وهذه الرموز كلها لها جذور قوية فى فكرة التركيب النى
تتخذ فى الوعى أكبر من صورة : تركيب جوهرة مع أخرى ، أو حوائط
مع دعائم ، أو سدى مع لحمة •

وفكرة الأسلوب ، بالمعنى القديم ، ذات حضور فى النص ، فالعروض
والقوافى أمثلة للأبنية ، والمثال ، أو النمط ، كالأسلوب ، أو هو منه ،
بمعنى أنه كالطريق المعبد الذى يجب سلوكه على السالكين •

ولقد تدخلت ظروف المغرب العربى كثيرا فى توجيه ابن رشيق الى
هذا الضرب البلاغى من الفهم • وابن خلدون يرى أن أهل المغرب مختصون

بالبدیع (٦١٤) ، وكتاب العمدة هو عمدتهم فيه ، أما المشاركة فهم أفوم على علوم البان : البلاغة - البيان - البديع ، ويعمل ابن خلدون هذا بأن المشاركة أوفر عمراناً وأكثر عجزاً ، بينما المغاربة ولعن بنزوين الالفاظ ، يجدونه سهل المأخذ ليس صعباً دقيقاً غامضاً كالبلغة والبيان (٦١٥) . على أن الولع بنزوين الالفاظ يحتاج الى علة أسبق ، كما أن تشدان السهولة مسألة تحتاج الى التعليل ، والسهولة أمر نسبي ، وإذا وضعنا نصب أعيننا أسماء مثل ابن رشد ، أو ابن طفيل ، أو الوجيهي ، يمكن أن نشك كثيراً في فكرة تشدان السهولة . لكننا نستطيع أن نلاحظ - على هدى ابن خلدون - أن حظ المشرق من الاسفرار اوفر ، وأن العجم أكثر اندماجاً في حركته العامية والفنية والسياسية ، بينما كان تنازع العصبيات في المغرب شديداً ، وكان الاسفرار أقل ، وممانعة العجم أوضح ، والخطر الصليبي يحدق بالاندلس . وسط هذا كله نستطيع أن نرى في المغرب سعياً وراء استيفاء تعيم الملك بسرعة سديدة مادام تنازع العصبيات لا يترك شيئاً مهلهل اسفرار كافية ، ولعل الولع بالالفاظ مظهر من استيفاء التعيم . ولا شك أن هذه النقطة تحتاج الى دراسة أكبر لا يتسع لها المقام . المهم الآن أن نقرر أن الفهم البلاغي للابداع الذي كان فعلاً ثاقباً ليس بمعزل عن حركة العالم حوله مهما كانت درجة فعاليته .

٢ - يقول الفاضل عبد العزيز الجرجاني :

« فلو كانت الديانة عاراً على الشعر ، وكان
سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر ، لوجب أن
يذبح اسم أبي نواس من الدواوين . ويحذف
ذكره إذا عُدت الطبقات ، وكان أولاهم بذلك أهل
الجاهلية ، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر ، ووجب
أن يكون كعب بن زهير وابن الزبير وأضرأهما
ممن تناول رسول الله صلى الله عليه وسلم وعاب
من أصحابه بكها خرساً ، وبكاء مفجعين ، ولكن
الاهرين متبائسين ، والبديين بمعزل شين
الشعر » (٦١٦) .

(٦١٤) ليس المراد بالبدع هنا الحداد . كما هو الحال عند ابن المعمر ، بل المراد هو التعريف الآخر للبدع في البلاغة ، وجوه حسن التام بعد رواية المار ووضح الدلالة . انظر الزويى البخيدى - ص ٣٤٧ .

(٦١٥) المقدمة - ص ٥٥٢ .

(٦١٦) الفاضل عبد العزيز . الوساطة - ص ٦٤ .

ينكر الفاضى الجرجانى ربط الدين بالشعر ، ويرى أن الشعر منمىز من الدين ، وأن العقيدة ليست معيارا لجودة الشعر . هذا التمييز علامة وعى واضح بخصوصائص الخطاب العامى ، فهو خطاب لا يعنى بالدفاع عن العقيدة ، لكنه معنى أساسا يطلب الحقيقة بمعزل عن الجدل الخلافى . لقد كانت كثير من المسائل المطروحة على العقل ذات جذور دينية ، وكان سبيل العلم ايجاد طريق وسط ، أو ضرب من المعرفة الخالصة . هذه السبيل تحتاج الى من يرودها . والقاضى الجرجانى يحاول شيئا فى هذه السبيل .

وهناك اشارة خاطفة تردنا الى الفهم الأسلوبى للابداع الفنى ، تتمثل استخدامه مصطلح الطبقات ، وهو مصطلح - كما نعلم - محمل بتاريخ من الفهم الأسلوبى .

ومن الواضح أن معيار الجودة عند القاضى الجرجانى يتمثل فى جودة الطبع ، لذا نجده يؤكد أن سوء العقيدة اذا كان عيبا لكان يقدر فى الطبع ، فيصاب الشاعر بمرض من أمراض الابداع ، كأن يصبح الشاعر « بكيا » ، أو « مفحما » . هذا الوعى بأمراض الابداع جزء لا يتجزأ من الفهم الطبائعى القديم للابداع الفنى القائم على رد الابداع الى الطبع . أما النص فهو مرآة الطبع .

ولقد أشار القاضى الجرجانى ، فى هذا النص ، لشعراء مختلفين جاهليين ، واسلاميين ، وعباسيين (يمثلهم أبو نواس) ، لاشك أنهم صاحبوا ظروفًا سياسية واجتماعية متفاوتة تفاوتًا شديداً . والقاضى نفسه يمثل مرحلة من مراحل هذه الظروف ، كان العقل فيها قد استوعب حقيقة واضحة ، هى أن الخلاف الدينى والسياسى ، والصراعات الاجتماعية ، حاضرة أمام العقل فى كل وقت . والقاضى بهذا النص يتفاعل مع العالم حوله فى ايجابية تعكس احتدام الحياة .

٣ - ويقول القاضى الجرجانى أيضا :

« وقد يتفاضل متنازعو هذه المعانى بحسب مراتبهم من العلم بصحة الشعر ، فتشترك الجماعة فى الشيء المتداول ، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب ، أو ترتيب يستحسن ، أو تأكيد يوضح موضعه ، أو زيادة اهتدى لها دون غيره ، فيريك المشترك المتبدل فى صورة المبتدع المخترع ، كما

قال لبيد :

وجلا السيول عن الطلول كأنها زبر تجد متونها أعلامها

مفهوم الابداع - ١٩٣

فادى الباك المعنى الذى تداولته الشعراء « (٦١٧) »

يتحدث القاضى فى المعانى المسهلة بكثرة الاستعمال . فما الابداع
المعنى فى هذا النص ؟ انه قسم من الصنعة . هناك مستوى عام تبدو فيه
طلاقة كبيرة من الشعراء متساوية فى المعنى المتداول . وهناك مستوى
آخر يتميز فيه فرد باضافة أو بابداع . هذا الابداع هو لفظة مستعذبة ،
أو حسن ترتب أو اصابه التأكيد ، أو اضافة غير مألوفة . الابداع بهذا
مظهر باد على (النص) نحكم به بأفضلية (الشاعر) . أليس غريبا أن
نعانى مكانة الشاعر على تحقيق كمال طاهرى للنص ؟ نعم . ان القاضى
الجزائى يرى النص مرآة لقدرة الشاعر ، لهذا يفضل من يفضل نصه
على من لا يفضل نصه . وفكرة النفاضل ليست بعدة بحال عن فكرة
الطبقات ، بل هى جوهرها . وفكرة الطبقات مظهر من مظاهر اعلاء الطبع .

والابداع فى هذا السياق فعل عقلى معرفى . أليس التفاضل معاقما
على « مراتب » « العلم بصناعة الشعر » ؟ ! انه ، اذا ، معلق على أمر عقلى
معرفى يشير اليه بلفظ العلم . وهناك علامة أخرى على عقلية فعل الابداع .
فالابداع يتحقق باضافة ، أو زيادة « اهتدى لها » المبدع دون غيره ،
ولفظ الاهتداء فيه احياء عقلى واضح وقوى .

ولبيد شاعر مبدع . لقد تلقف معنى أكثر الشعراء القول فيه
فجسسه . كان الشعراء يقولون ان الطلل يشبه صفحة الكتاب ، فنقوش
الرمال المبعثرة تشبه نقوش السطور المتوالية . لقد أحسن لبيد استيعاب
الموقف برمته ، وأدرك أن السيول لها دور فى هذا الموقف المؤسى . ولم
يمدح لبيد فى أن ربط فكرة الطلل بفكرة الكتاب ، لكن الأعجب أنه جعل
السبل قلما يخط فى الرمال ، ثم يجدد الكتابة . ولعل الماء الكاتب هو
ما أفصحته عنه الآية القرآنية الكريمة : (قل لو كان البحر مدادا لكلمات
ربى لنفد البحر قبل أن تنفذ كلمات ربى ولو جئنا بمثله مددا) (٦١٨)
ولبيد مبدع لأنه اهتدى الى اضافة بارعة . أدخل لبيد فكرة السبل على
رصيد من الطلل المختلط بالكتابة . وولد لبيد بهذا عالم الخاص .

لقد استشعر القاضى ما فعله لبيد . لا نستطيع أن نصف ما رآه
القاضى فى بيت لبيد وصفا كاملا . لكن المؤكد أنه أدرك ما فعله لبيد
بالفكرة المألوفة . لقد وفق لبيد الى أن يجعل الصورة جديدة ، لهذا هو
مبدع ، ولهذا هو فحل ، ولهذا هو قوى الطبع ، عالم بصناعة الشعر .
والصناعة بهذا ليست وصفا قاصرا على المحدثين ، فلبيد جاهل . الصناعة

(٦١٧) الوساطة - ص ١٨٦ ، ١٨٧ .

(٦١٨) الكيف - ١٠٩ .

قسم من فكرة الطبع . مادامت علما ومراسا . كما أن الطبع قسم من الصنعة ، ما دامت لا تقوم بغير طبع صحيح . وليبد حائز على علم الصنعة ، وهو بهذا مطبوع . معدم . ونسبة الصنعة الى لببد ليسب الا علامة من علامات الخطاب العلمى الذى يجب عن حقيقة بمعزل عن الجدل والمذاهب .

٢ - قال أبو تمام :

ما يحسم العقل والدنيا تسامى به ما يحسم الصبر فى الأحداث والنوب
الصبر كاس وبطن الكف عارية والعقل عار اذا لم يكس بالنشوب
كم ذقت فى الدهر من عسر ومن يسر وفى بنى الدهر من رأس ومن ذنب
بأى وخد قلاص واجتناب فلا ادراك رزق اذا ما لقي فى الهرب (٦١٩)

قرأ الأمدى هذه الأبيات ولم تعجبه . أنكر فيها شيئين :

١ - أن أبا تمام جعل الصبر أشد حسما من العقل ، « وكل الأخلاق الشريفة فبالعقل نكوّن » .

٢ - « وأعجب من هذا ذوقه الرأس والذنب فى بنى الدهر . وما علمنا أحدا ذاق ذنب غيره ولا رأسه . وأراد بالذوق الاختبار ، واسعه له فى أقبح موضع وأشنع » (٦٢٠) .

لم يسنوعب الأمدى موقف أبى تمام الاستيعاب الواجب . يحاول أبو تمام أن يؤسس وجودا أصيلا فى العالم الذى عاشه ، يعكس صورته ، ويتفاعل معه ، ويضيف اليه . والبنية الماثلة أمامنا تكشف عن هذا . تعتمد بنية هذه الأبيات على المقابلة بين العقل والصبر . وللمقابلة مستويات . فى مستواها الأول الكلى نجد العقل أداة السياسة (٦٢١) من ناحية . والصبر فى الناحية المقابلة ، أداة الجسم ، أى أنه يقبع فى العالم الفعلى الحميم للإنسان ، لا فى مستوياته البعيدة . يعلن أبو تمام أن العقل ، بجميع أبعاده : العلم ، والذكاء والفقه ، والمكر ، الى آخره ، مظهر ووسيلة للقوى الحاكمة المتسلطة . ويعان أيضا أن الانسان البسيط المحكوم عاجز لا يملك الا الصبر على النوب . وفى مستوى المقابلة الثانى نجد العقل مرتبطا بالثروة ، لا قيمة ولا وجود له غيرها ، وفى الجهة المقابلة نجد الصبر مرتبطا بالفقر ، والعجز . وتلعب تقيضة الكسوة - العرى ،

(٦١٩) الموازنة - ٢٥١/٢ ، ٢٥٢ .

(٦٢٠) انظر نص الأمدى بتمامه فى الموازنة ٢٥٢/٢ .

(٦٢١) كان الغالب على العرب أن يستخدموا الفاظ : الحكم ، الإمارة ، الخلافة ، الإمامة ، للدلالة على السياسة ، وكانت كلمة السياسة تستخدم بمعان بعيدة عن معناها فى الأدبيات المعاصرة ، كسياسة النفس مثلا ، لكنها كانت - خاصة فى نص أبى تمام - تحمل معنى الحكم فى أحيان كثيرة . وفى نص الطائى علامات على ذلك .

يتبادل مواقفها بين الصبر والعقل ، دورا فى كشف التناقض الصارخ الساحق بين طبعات بيدهما النروة والسلطة ، وأخرى بيدها افافه والعجز . وأبو تمام يرى التناقض مروعا جليا لأنه فى الطبقة الوسطى التى تتلمب بها الحياة بين العسر واليسر ، والننى نخالط العاجزين كما تخالط القادرين من رؤوس الساطه وأذنانها . لكن أبا تمام يستخدم خطابا فنيا جوهره احترام أدبية النص ، واعتماد شفرته على الدلالة المصاحبة Connotation تنضاض عليها علاماته الأيقونية والرمزية . فالعوز عرى لبطن الكف ، والعقل السائس بيده المقاليد ، والألم ذوق تنتبه له الحواس . والتشخيص بنية رئيسيه للشفرة ، فالعقل والصبر شاخصان يعسمان، وهما يكسوان، أو يكسيان ، يعريان ، والدهر أب لهؤلاء الرؤوس والأذنان ، والرزق شاخص معن فى الهرب . أما الكف فلها بطن ، لأنها جزء من صاحبها ، علامة عليه بطريق الحلول . والنوق الشابة القلاص التى نأخذ الى المدوح ، برغم الفلوات الخطرة ، تأخذ فى الحقيقة طلبا لرزق عسير لا بلوغ له . وبهذه الشفرة التى تقوم علاماتها على إحياءات التناقضات والتشخيصات المراكبة يصنع أبو تمام رسالته دون مباشرة واضحة .

والآمدى لم يستوعب هذا الموقف . ربما كان متأثرا بموقف مذهبي من مذهب البديع ، وربما كان محبا للبحترى فوق حبه لآبى تمام . هذا البعد المذهبي واضح - وإن كان إيضاحه كاملا ليس هذا موضعه - إلا أن الآمدى مخلص لمنهجه التجريبي . كان المنهج كلاسيكيا يعلى من شأن العقل ، لذا لم يعجبه البناء الأخلاقي للأبيات ، لأنه يقرم على خلق ذى مضمون عاطفي واضح هو الصبر ، أشبه ما يكون ، فى بعض الأحيان ، بحيلة دفاعية كالكتب . يتصل بهذا الموقف مفهوم الابداع الفنى التجريبي القديم ، فهو يقوم على أن الابداع الفنى فعل عقلى يستهدف العاطفة ، ولما كان النص مرآة الطبع ، ولما كان نص أبى تمام لا يكشف عن ملكة عقلية قوية ، مادام يقلل من شأن العقل ، فإن الآمدى يستقبح الأبيات .

وكان فى مكتة الآمدى أن يوجه البيت الثالث نوجيها لغويا بسيطا ، فيقول إن المراد : لقد ذقت آلاما من رأس ومن دنب ، فينفى المعنى الذى فهمه ، وتنتفى الشناعة إلا أنه فى هذه النقطة كذلك مخلص لمنهجه ، فهو يفهم الذوق بمعنى الاختبار ، أى أنه لون من المعرفة التجريبية القائمة على الخبرة . كما أنه لا يجب أن يقع القارىء فى اسار جهد التقديرات المختلفة للنص ، فينجم عن ذلك الاشتغال بالنص ، وعدم تجاوزه الى صاحبه ، والنص معبر الى المدح ، أو هو مرآة للطبع ، وتأمل سطح المرآة يحجب عنا رؤية الواقفين أمامها كما تبدو صورتهم فيها .

_____ القسم الثالث :

المفهوم المذهبي للابداع الفني

تمهيد في المفهوم المذهبي

مربو حى الآن بين نوعين من الخطاب النقدي : الخطاب الأول ،
والخطاب المذهبي ، وكان أساس التمييز أن الخطاب الأول يعتمد في فهم
وتقويم العمل الفني على مقولات بسيطة لم تصدر عن دراسة طويلة
متخصصة كما هو الحال في الخطاب المذهبي .

وفي النقد الغربي نميز آخر مهم بين النقد المذهبي Systematic
ونوع آخر من النقد يقوم على نقض أشكال محددة للنص . وبينما نؤثر أن
نطلق على هذا المستوى من مسويات النقد مصطلح « النقد المذهبي » نجد
النقد الغربي لا يستقر على مصطلح ثابت له . ونستطيع أن نمثل لهذا
بالناقد الأمريكي هازارد آدامز Hazard Adams . يطلق آدامز على هذا
النوع من النقد مصطلح النقد العنيف Violent criticism مفضلاً هذا اللفظ
على لفظي : الجدلي Polemical ، والانطباعي Impressionistic (٦٢٢) .
ووجه العنف عنده قيامه على تحطيم أشكال من الابداع ، والدفاع عن
شكل بديل . ووجه التفضيل أن النقد المذهبي أو المدرسي كثيراً ما ينطوي
على ألوان من الجدل الحاد ، كما أن النقد الانطباعي يستند دائماً على
أرضية معرفية نظرية ، مما يجعل مصطلحي الجدل والانطباع غير محيطين
بالدلالة المرادة المشار إليها بلفظ العنف . إلا أن مصطلح العنف بدوره
لا ينسحب إلى دوران هذا النوع النقدي حول ما يسمى باسم الحركات
الأدبية Literary Movements ، وهذا ما فات آدامز . كما يجب
الإشارة إلى أن النقد المذهبي في منافحته عن شكل محدد للكتابة ربما
لا يهاجم بعنف الأشكال الأخرى ، ومما ذلك حركة الشعر الصوفي العربي
بنقاليدها الجديدة الاختلاف عن تقاليد القصيدة العربية الشائعة ، فبرغم
هذا الاختلاف فهي لم تقم على إنكار عنيف ، أو هجوم منعقد على الضرب
المألوف من الشعر ، فالعنف ليس جوهر النقد المذهبي .

وبينما يستخدم آدامز مصطلح العنف نجد في النقد الفرنسي البير
تبيوديه يستخدم في الاصطلاح على مفهوم النقد المذهبي مصطلح « نقد

الحركة » ، وهو ، عنده ، نقد السعاية الأدبية التي يقودها عادة كتاب شباب يحرسون على نشر أفكارهم الجديدة وذلك بأقامة هجوم عنيف على كل من ليس من « جفائهم » ، سواء في الحاضر أو الماضي ، أو بالسعاية لأثارهم الخاصة أو لأثار رفاقهم ، معبرين عن دعايتهم في منشورات ومقدمات ومقالات • ونستطيع أن نمثل لذلك بالبيان السريالي لأندريه بريتون كنموذج شهير • وهكذا نشأ نقد رومانتیکی ، ونقد رمزي ، ونقد طبيعي ، الخ (٦٢٣) • ومصطلح تسبويه بهذا صالح للاستعمال لولا أن كلمة الحركة في اللغة العربية تستخدم بكثرة عند دراسة موضوع الحيوية في العمل الفني مما يضل عن المعنى المراد ، لهذا نفضل مصطلح النقد المذهبي •

والتمثيل للنقد المذهبي بالحركات الفنية الكلاسيكية، والرومانتيكية، والرهزية ، وما الى ذلك ، تمثيل صحيح ، وهو السر في تركيز آدامز في الفصل الذي عقده للنقد العنيف - بمصطلحه - على عزرا باوند Ezra Pound ، وروبرت جريفز Robert Graves ، ود • ه • لورنس D. H. Lawrence ، لارتباطهم بأشكال محددة من الكتابة - باوند - مثلاً - ارتبط بالتصويرية Imagism ، وبهجومه عليها حين غلب عليها الأمية Amygism (٦٢٤) • لكن هازارد آدامز يوسع في فهم المصطلح ويؤكد أن كل ناقد في تقويمه للابداع الفني ينساق الى ألوان من المذهبية - أو لنقل العنف - بتفضياله شكلاً من الكتابة على الآخر • ومن أقوى الأمثلة التي ساقها على هذه الحقيقة الناقد الأكاديمي (المنهجي) الانجليزى ليفيز F. R. Leavis ، فهو مع تأثره المعروف بمنهج النقاد الجدد New Critics في أمريكا نجده ينهى الى رفع الشعراء الميتافيزيقين والحداثيين على الرومانتيكيين ، كما أن تلميذته لاليوت كانت واضحة • ولقد وقف الناقد الأمريكى كلينت بروكس Cleanth Brooks - وهو من النقاد الجدد - ذات الموقف من الرومانتيكية في صالح الشعر الميتافيزيقي ، معبرا عن قوة نفوذ اليوت في النقد المعاصر (٦٢٥) • ومن الواضح أن هذه المواقف مواقف مذهبية تختلط بالعمل المنهجي المضاد للانحياز المذهبي والملتزم بالتحليل النصي الفاحص Close Textual Analysis الذي يتأمل النص بمعزل عن أفكار مذهبية مسبقة ، ولا يرمى الى أى

(٦٢٣) كارلوس ، وفيللو : النقد الأدبي - ت • كيتي سالم - بيروت - منشورات عويدات - ط ٢ - ١٩٨٤ م ص ٦ ، ٧ •

(٦٢٤) نسبة الى الشاعرة Amy Lowell كما نقول العقادية نسبة للعقاد ، او الحافظية للجاحظ •

Adams, p. 154.

(٦٢٥) .

مواقف مذهبية لاحقة ، ويعطى من شأن جماليات النص فوى جميع المذهبيات . ويقودنا هذا المثال الى التاكيد على ضرورة التمييز الواضح بين مستوى المذهبية ومستوى المنهجية من مستويات الخطاب النقدي للوصول الى القراءة الصحيحة له فى مستوياته المتعددة .

ومن الطريف أن بعض النقاد يبدأ مشغولا بالمذهبية ، ثم يفصح عن ناقد منهجى لامع ، كما كان الحال مع سانت بوف ، اذ بدأ بالدعوة الى الرومانتيكية ، مخلصا لهذا النقد المبشر ، ثم يحول الى نقد منهجى منظم مؤسس على ما يسمى بمنهج الصورة الأدبية (٦٢٦) . والغالب على النقد المذهبى أن ينبع من شعراء لهم المام نقدي كاف ينتفعون به فى التبشير بمذاهبهم ، لكن هناك حالات بشر فيها النقد المذهبى بالوان من الكتابة قبل أن تبرغ الى الوجود ، وساعد على استيلاهما .

وبالاضافة الى خصيصة العنف ، والتداخل مع المنهجية ، والتبشير، فهناك خصيصة أخرى للنقد المذهبى تتمثل فى كثرة لجوئه الى المايير المطلقة ويعدده عن النسبية العلمية . ومن الممكن أن نرى فى المذهب الكلاسيكى صورة من هذا النقد المطلق الذى يحكم مسبقا أكثر مما يقوم ، وي طرح تحت ستار الموضوعية معايير قبلية مطلقة تجعل المذهب كله لونا من العقائدية . ومع التحليل العميق يمكننا أن نرى وراء العقائدية الأدبية عقائدية سياسية وتربوية أيضا : فالكلاسيكية فى معاداتها للرومانسكية تخفى عقيدة سياسية : فالنظام البورجوازي يجب أن يحكم فى الأدب كما فى الأمة ، وتخفى عقيدة تربوية : فدراسة الأدب يجب أن تعطى للشباب عادات فى النظام والوضوح ، وتقوم مهمة النقاد على أن يعطوا للشباب وللكتاب أنفسهم نصائح عن فن الكتابة (٦٢٧) .

ولقد بلغ توسع آدامز فى فهم النقد المذهبى حدا معه « المختارات الأدبية Anthologies من النقد العنفس ومن أكثر أنواعه هولا » (٦٢٨) . ومع ما فى هذا التعبير من مبالغة الا أن الاختيار الأدبى ينطوى على محاولة لدعم أشكال من الكتابة فى مفايل أشكال أخرى ، بل ومحاولة تشكيل وعى المتلقين الساريخى والجمالى فى ضوء الأشكال المتنافسة . ولاشك أن دراسة كتب الاختصار ككتاب الحماسة لأبى تمام من هذه الزاوية يمكن أن تكون دراسة مشوقة ، ويمكن أن تشف الكثير من خصائص الوعى الشعري العربى ، خصوصا اذا قورنت مواقف أبى تمام بتقويمات النقاد

(٦٢٦) كارلوى ، وليلو : النقد الأدبى - ص ٣٧ .

(٦٢٧) المصدر السابق - ص ٢٥ ، ٢٦ .

Adams, The Interests of Criticism, p. 186.

(٦٢٨)

والمثليين المنصوص المختارة : وتعد ملحوظة آدامز هذه إشارة قوية إلى التداخل الحاد بين مستويات المهيمنة والمذهبية في الخطاب النقدي

وإذا راجعنا معنى المذهب في كل ما سبق نجد أن المذهب بفضل نقدي لشكل من أشكال الإبداع دون غيره . وهذا يختلف عن معنى المذهب كما يقرره الدكتور عبد الرحمن بدوي يقول في سياق الفلسفة : « فقد نفهم من المذهب الفلسفي أنه تجمعة أقوال مناسبة بين بعضها وبعض ، كتناسب أجزاء البناء من حيث أوضاع الحجارة به ، وقد نفهم من المذهب شيئا آخر هو سيادة مبادئ أولية خصبة ، تحكم وتشهد أجزاء المذهب المختلفة ، وتكون كالروح التي تسرى في جميع أجزائه » (٦٢٩) .

من الواضح أن الدكتور عبد الرحمن بدوي يفرق بين بنين من بني المذهب : أولاهما بنية أفقية تتجاوز فيها الأفكار ، وتعاقب ، وتساكن أفقيا . وثانيتهما بنية رأسية تقوم على تكرار مبادئ أولية خصبة على المحور الاستبدالي للأفكار . ولا شك أن هذه التفرقة مهمة في تحليل بنية المذهب . لكن هناك تفرقة أخرى مهمة في بيان دلالات المذهب . ذلك أن المذهب قد يعنى حركة عامة تتجاوز فردا بعينه ، وتمتد في جانب من مجتمع ، أو عبر مجتمعات مختلفة . كما أنه قد يعنى مجمل تصورات فرد بعينه ، والاطار الكلي لأرائه . هكذا نستطيع أن نتحدث عن الرومانتيكية عبر مجتمعات كثيرة ، وأزمان مختلفة ، كما نستطيع أن نتحدث عن الجاحظة أو العقادية أو الهيدجرية قاصدين مجمل تصورات وأفكار الجاحظ ، أو العقاد ، أو هيدجر . ونستطيع كذلك أن نتحدث عن الهيكلية أو الفرويدية بالمعنيين كليهما ، فنضم إلى هيجل اليسار واليمين الهيكلية على المعنى الأول ، ونضم إلى فرويد والفرويديين الجدد بنفس المعنى ، أو نركز على هيجل وحده ، وفرويد وحده بالمعنى الثاني .

وهكذا فإن مصطلح المذهب له ثلاثة معان :

- ١ - التفضيل لشكل من الإبداع دون غيره .
- ٢ - الحركة الاجتماعية .
- ٣ - مجمل تصورات وجهود فرد واحد ، أو مذهبه .

والنظر في هذه المعاني :

- ١ - بالسياسة التفضيل شكل من الإبداع دون غيره فإن الشعر العربي قد عرف هذا التفضيل في حالات كثيرة من تاريخه : فبعد الشعر

غير أصحاب العمود ، والصعاليك غيرهما ، والغزاليون مختلفون في شعرهم
عن شعراء الحركات السياسية ، وأصحاب البديع متميزون من أصحاب
العمود ، والصوفية متميزون من الجميع . ولقد وضعت دراسات كثيرة
حول هذه المذاهب الشعرية . وليس من الحكمة أن نساو وراء هذا المعنى
من معاني المذهب الذى يجماع الى بفرغ كبير . وجميع ما نود التأكيد
عليه هو أن هذه المذاهب الشعرية كانت تحدث تحولات كبيرة فى مفهوم
الابداع الفنى . فبينما يؤكد شعراء العمود على المفاصلة والسهولة
والغزارة ، يؤكد عبید الشعر على التانى والاحكام . وبينما الصعاليك
يعارضون البناء الطبقي القائم ، وشعراء الحركات السياسية يعارضون
النظم الحاكمة ، فان الغزاليين يؤكدون على الطابع العاطفى للابداع . وبينما
شعراء العمود يعبرون عن البساطة البدوية ، والصوفية يعبرون عن زهد
المعرفة ، نجد أن أصحاب البديع يصعدون عن حب للزينة والترف الحضري
الخلاب . ومن المالى أن كثيرا من هذه الأفكار قد أومات اليها دراسة المنهجية
النقدية القديمة التى تقدمت . كما أومات الى الطابع الكلاسيكى لنصوات
النقاد القديم ، وهو طابع مذهبى يؤكد ما ذهب اليه آدامز من تداخل
المذهبى والمنهجى معا .

٢ - ولعلنا ندرك بسهولة أن تفاضل أشكال الابداع لون من
المذهبية حين نأخذ بعد الحركة الاجتماعية . وعلى هذا فلا جديد يمكن أن
يضاف الى هذا المعنى .

٣ - وبقي لنا أن نركز نظرا على المذهب بمعنى مجمل بصورات
وجهود ناقد فرد . ولما كان المقام لا يتيح أن نتناول تصورات جهود جميع
النقاد القدامى فلنأخذ نماذج ثلاثة عينة على اثبات جدوى دراسة مفهوم
الابداع الفنى فى تفسير مجمل الجهد النقدى لناقد فرد ، وفى ايضاح
قوامض مذهبه . ولأن دراسة الجهد النقدى لناقد واحد بجميع جوانبه
مسألة تحتاج الى دراسات طويلة ، فسوف نكتفى بالتحليل النقدى للبنية
العامة لمذهبه ، مع فحص مشكلات تفاضل الأشكال الابداعية التى واجهها ،
وتأسيس الفهم التحليلى للبنية والمشكلات التى تعالجها على اسياض
مفهوم الابداع الفنى العامل فيه . وسوف تعنى كلمة المذهب فيما يلى
مجمول الجهد النقدى فى جانبه المنهجى المتميز من مواقفه المذهبية فى
اختيار اشكال جمالية محددة ، وعن طريق شمول كلمة المذهب لجانب
منهجى يمكن أن نمس ذا هو منهج منظم مما هو موقف مذهبى موقوت .
مما يوفر فرصة القراءة النقدية السليمة لنصوص النقد الأدبى القديم ،
وكشف مدى نجاح الخطاب المذهبى النقدى القديم فى تأسيس علاقة
جمالية ناضجة بين الانسان والعالم المحيط به .

عبد القاهر الجرجاني

(أ) أولى الباحثون عبد القاهر الجرجاني عناية كبيرة ، ورأوا فيه أمورا متفاوتة . رأى فيه فريق منهم باحثا نفسيا مرموقا ، وذهب أحد الباحثين الى أن عبد القاهر قد سبق علماء النفس المحدثين ، ولم يترك لهم مجالا للزيادة عليه (٦٣٠) . وذهب باحث ثان الى أن فكرة اللفظ الذي يتحمل بمعناه عند عبد القاهر توافق ما يراه « علم النفس اللغوي » ، وهي لمسة عند شارل بلوندل (٦٣١) ، ونوديبه ، وجوبر . كما أن عبد القاهر قد أكد ما أسماه دumas في الموسوعة النفسية « الحاسة الجمالية » ، أو « العاطفة الجمالية » (٦٣٢) . فوق هذا فإن آراء عبد القاهر كلها تقرر آراء الجشطالت (٦٣٣) . ويضيف باحث ثالث الى هذا الطابع الجشطالتي دعوة عبد القاهر الى ما يسميه المحدثون « الفحص الباطني » (introspection) (٦٣٤) . وبلحق باحث رابع دراسات عبد القاهر مع ابن طباطبا وابن رشيق وابن قتيبة بدراسات سيكولوجية التذوق (٦٣٥) . ويرى باحث خامس أن عبد القاهر قد تنبه الى ما تنبه اليه بعده بمئات السنين باحثون من أمثال والاس ومدنيك وجيلفورد من أن الابداع - وأن لم يستخدم الجرجاني نفس المصطلح - هو النشاط النفسي الذي به يوصل الى الانتاج الأفضل ، من خلال مراحل ربما شابها مراحل والاس ومن ذهبوا مذهبه - الفكر والروية والقياس والاستنباط - في الدراسات الحديثة ، كما تنبه الى ضرورة أن تستمر الفكرة - وهذا

(٦٣٠) د . المرسى . مفهوم الشعر في النقد العربي - مصدر سابق - ص ٢٩٦ .

(٦٣١) ابراهيم سلامة : بلاغة أرسطو بن العرب واليونان - الانجلو المصرية - ط ١ -

١٩٥٠ م - ص ٢٦٧ .

(٦٣٢) المصدر السابق - ص ٢٧٧ .

(٦٣٣) نفسه - ص ٢٨١ - وانظر د . محمد خلف الله : نظرية عبد القاهر الجرجاني

في أسرار البلاغة - مجلة كلية الآداب بجامعة الاسكندرية - المجلد الثاني - ص ٤٤ .

(٦٣٤) د . محمد خلف الله : نظرية عبد القاهر - المصدر السابق والصفحة .

و « الفحص الباطني » هو « الاستنباط » .

(٦٣٥) د . مصطفى مريوف : دراسات نفسية في الفن - القاهرة - ط ١ - ١٩٨٣ .

ص ٩ .

ما يطلق عليه مواصلة الاتجاه (٦٣٦) . وفى مقابل هذا كله يذهب باحث آخر الى أن عبد القاهر حاول أن يشرح الدلالات النفسية ، لا أشكال التعبير ، ولكنه فى الحقيقة لم يتجاوز الظواهر النانوية ، فلم نتجاوز محاولته مرحلة تأكيد الدور الذى تلعبه النفس فى تشكيل العبارة (٦٣٦م) .

وفى مقابل هذا المدخل النفسى ولج الباحثون مدخلا ثانيا لغويا نقديا ، احتفلوا فيه بتأكيد عبد القاهر على أن اللفظ علامة على معناه ، واحفلوا بإشارته الى فكرة معنى المعنى ، وفكرة السياق . ووفق الباحثون يقارنون بين عبد القاهر وفنت ، ودى سوسير ، وأنتوان ميه (٦٣٧) ، ولاسل أبر كرومبى ، وبرجسون ، وكروتسه (٦٣٨) ، وريتساردز ، وتيرنر (٦٣٩) ، وأكد البعض على تمييز عبد القاهر بين البنية النحوية السطحية النثرية والبنية النحوية العميقة التى يعتمد عليها الشاعر ، فيما ينطوى على إشارة الى تشومسكى (٦٤٠) . ورأى أحد الباحثين فى عبد القاهر نموذجا لفهم اللغة على أساس علامى (سيموطيقى) (٦٤١) ، ورأى فى فكرة معنى المعنى وعيا بعملية « التداخل الدلالى » أو « السمطقة » فى الدلالة اللغوية (٦٤٢) . ولقد اعترف أحد كبار الباحثين بأن تفسيره اللغوى ترجمة ، وتنقيح ، وإضافة لعبد القاهر ، وبرر هذا بأن التراث ، بوجه عام ، ليس له وجود بمعزل عن عقل يحاول أن يكون عصريا (٦٤٣) . وذهب باحث آخر الى أن عبد القاهر وسوسير متشابهان فى ثلاث مسائل : الأولى أن اللغة مجموعة من العلاقات لا المفردات ، والثانية أن الكلمات علامات اعتباطية تكتسب معناها من علاقاتها ، والثالثة أن التفاوت يقع فى الكلام لا اللغة . لكنهما مختلفان فى خمس مسائل : الأولى أن منهج سوسير وصفى ، والثانية أنه معنى باللغة المنطوقة لا اللغة القرآنية أو الأدبية ، والثالثة أن هدفه دراسة اللغة فى ذاتها لا اظهار روعة القرآن

(٦٣٦) د . حنورة : أسس المسرحية - مصدر سابق - ص ١٥ ، ١٦ .

(٦٣٦م) د . عز الدين اسماعيل - التفسير النفسى للأدب - مصدر سابق - ص ٦ .

(٦٣٧) د . محمد مندور : فى الميزان الجديد - القاهرة - دار نهضة مصر -

ص ١٧٧ ، ١٧٨ .

(٦٣٨) د . محمد عبد المتعم خفاجى ، من تراثنا النقدى : أسرار البلاغة - القاهرة -

مجلة الشعر - ع ١٤ - ١٩٧٩ م - ص ١١٨ ، ١١٩ .

(٦٣٩) د . عبد الواحد علام : قضايا ومواقف فى التراث النقدى - القاهرة - مكتبة

الشباب - ١٩٧٩ - ص ٦٤ .

(٦٤٠) د . مصطفى ناصف : النحو والشعر : قراءة فى دلائل الاعجاز - مجلة فصول -

أبريل ١٩٨١ ص ٣٨ .

(٦٤١) نصر حامد أبو زيد : العلاقات فى التراث - مصدر سابق - ص ٩٤ .

(٦٤٢) المصدر السابق : - ص ١٢٨ .

(٦٤٣) د . مصطفى ناصف : النحو والشعر - مصدر سابق - ص ٤٠ هامش رقم ٢ .

واعجازه ، والرابعة أنه مهتم بوضع الصيغة لا بالبحث عن المعاني السوانى .
والخامسة أنه لم ينته الى الصورة مثل عبد القاهر الذى دخل بها الى علم
الأسلوب (٦٤٤) . ثم ينعى على النقاد الجرى وراء المذاهب النقدية
الغربية بما يعنى ضرورة التأكيد على الطابع المميز لعبد القاهر خاصة
وللتراث عامة فى سياق الفرع بأوجه الشبه بينه والمحدثين .

وهناك مدخل ثالث يتعامل الباحثون فيه مع عبد القاهر الجرجاني
بوصفه بلاغيا (٦٤٥) ، فيبحثون عن علم المعانى ، أو البيان ، أو البديع
له . والمخاطرة فى هذا المدخل تتمثل فى أننا نستعمل مصطلحات المعانى ،
والبيان ، والبديع ، استعمال السكاكى لها مع أنها ذات دلالات مختلفة عند
عبد القاهر ، مما يبعدنا عنه أكثر مما يقربنا اليه . وإلواقع أن عبد القاهر
كان يدرج جهوده كلها تحت مصطلح البيان ، فقد كان يرى فى الدلائل
أن علم البيان أشرف العلوم (٦٤٦) ، وافتتح الأسرار بخطبة فى شرف
البيان (٦٤٧) . وفى نفس الوقت كان عبد القاهر يسوى بين « الفصاحة » ،
و « البلاغة » ، و « البيان » ، « البراعة » ، ويرد هذا كله الى النظم
والترتيب ، والتأليف والتركيب ، والصبغة والتصوير ، والنسيج
والتجوير (٦٤٨) . والبيان عنده ، كما هو عند الجاحظ ، الدلالة الظاهرة
على المعنى الخفى (٦٤٩) ، أو هو عملية كشف المعنى وبلاغه . أما المعنى
فهو المدلول . وأما البديع فهو الوسائل اللطيفة فى الدلالة .

والمدخل الذى نتطرق منه الى عبد القاهر هو فكرة الابداع الفنى ،
فنظرية عبد القاهر نظرية فى الابداع الفنى فى المقام الأول . والدليل
على صحة هذا الفهم تأمل الحقل اللغوى لكلمة « النظم » . هذه الكلمة
تشير الى فكرة الابداع ايجابا وسلبا : تشير اليه ايجابا كما فى قوائمه

(٦٤٤) د . أحمد مطلوب : عبد القاهر وسوسير - بغداد - مجلة الأعلام - ع ١٢ -
١٩٨٣ م - ص ٩ .

(٦٤٥) انظر : د . على عشرى زايد : البلاغة العربية - مصدر سابق - ص
١١٤ - ١٣٩ ، وانظر د . شوقي ضيف : اللغة تطور وتاريخ - مصدر سابق ص
١٦٠ - ٢١٨ ، وانظر د . أحمد ابراهيم موسى : الصنغ البديع - القاهرة - الكاتب العربى -
١٩٦٩ م - ص ٢١٩ - ٢٤٠ .

(٦٤٦) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز - تح محمود محمد شاكر - القاهرة -
الخانجى - ١٩٨٤ ص ٤ - ٥ .

(٦٤٧) عبد القاهر : أسرار البلاغة - تح . محمد رشيد رضا - بيروت - دار المعرفة -
١٩٧٨ م - ص ٩ .

(٦٤٨) الدلائل - ص ٢٤ . وانظر ص ٤٣ .

(٦٤٩) البيان ١/٦٨ - ط . الاستدويى .

— مثلا — : « نظم المتنبي قصيدة جميلة فى فتح عمورية » ، أى أبدع .
وتشير إليه سلبا فى قولنا : « هذا نظم وليس بشعر » ، أى ليس ابتداءً .
لئذا كانه كانت كلمة النظم بديلا لكلمة « البيان » وكلمة أخرى مبنية هى
« البراعة » .

ولم نسنده فكرة النظم عند عبد القاهر الى معطيات سببية بمعطيات
العلمين المعاصرين الشهيرين : علم نفس اللغة ، وعلم اللغة النفسى . لم
نسنده الى معطيات علم نفس اللغة فى صورته التحليلية كما هى عند
«رويد فى دراسنه للهفوات فى محاضراته التمهيدية للتحليل النفسى ،
أو فى صورتها الكوينية عند جان بياجيه فى دراسه المطولة لنشأة ونطور
اللغة مع أطوار الطفولة ، أو فى صورته السلوكية عند سكينر ، أو هل ،
أو ثورنديك . ولم تستند الى معطيات علم اللغة النفسى ، أو لنفس
اللسانيات النفسية Psycholinguistics ، كما هى عند شانون ،
أو أوزجد ، أو بلومفيلد ، أو بشومسكى ، أو البنائين ، أو السيميولوجيين .
ومجمل القائلين بنظرية تحليل الخطاب من الاعلاميين . لكنها استندت
الى نظرية قريبة من تناول عبد القاهر ، هى علم نفس الملكات .

ومراحل الوصول الى هذه النتيجة بسيطة . فالنظم ليس « الا إن
وضع كلامك الوضع الذى يفتشيه » علم النحو » (٦٥٠) ، أو لعل توخى
معانى النحو . وهذا يتم بأن يترتب الكلم فى النطق « بسبب ترتب
معانيها فى النفس » (٦٥١) . فالمعنى « الذى له كانت هذه الكلم . يست
شعر ، أو فصل خطاب ، هو ترتيبها على طريقة معلومة ، وحصولها على
صورة من التأليف مخصوصة ، وهذا الحكم — أعنى الاختصاص فى
الترتيب — يقع فى الألفاظ مرتبا على المعانى المرتبة فى النفس ، المنظمة
فيها على قضية العقل . . . » (٦٥٢) ، فنحن ، اذا ، أمام ثلاث مراحل :

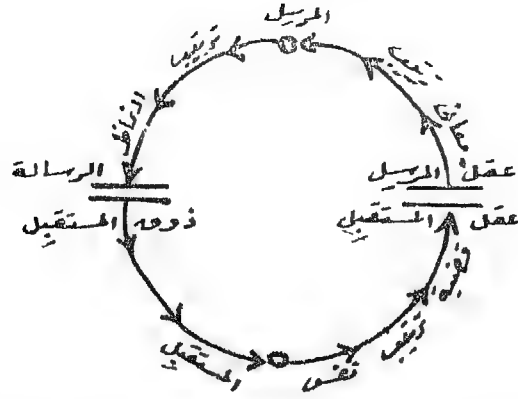
العقل — معانى النفس — الألفاظ .

ولما كان عبد القاهر يلج على القارئ فى تذوق النص ، فلنسا أن
نستنتج أن المتلقى سوف يخوض نفس الطريق على نحو عكسى . وبهذا
تكتمل دائرة الابتداء عند عبد القاهر على النحو التالى :

(٦٥٠) الدلائل — ص ٨١ .

(٦٥١) نفس . ص ٥٦ .

(٦٥٢) الأبرار ص ٢ . ج ٣ .



فعقل المبدع يكون قضية ، تقوم بترتيب معاني نفسه ، فتقوم المعاني بترتيب ألفاظ الرسالة ، فيتلقاها المستقبل بحاسة الذوق ، فترتب له معاني نفسه على ذات النحو الذى صدرت عنه ، فيؤدى هذا الى ترتيب قضية العقل على نحو يترك به المستقبل ما يريده المرسل . فما علاقة هذا كله بعلم نفس الملكات ؟ تظهر العلاقة فى أمور ثلاثة : أولها رد كل شيء الى العقل ، وثانيها تصور النفس مخزنا منظما للمعاني والقدرات ، فهي ذاكرة وحواس . ويكمن ثالث هذه الأمور فى الاجابة على سؤال : كيف يتم هذا الترتيب الفوري للمعاني والألفاظ ؟ لم يجب عبد القاهر عن هذا السؤال بوضوح ، ولم يعمل على شرحه . وقد يتصور الناقد أن هذه ثغرة فى نظرية عبد القاهر المتناسكة . لكن عبد القاهر لم يكن فى حاجة الى شرحها ، فعلم نفس الملكات يغنيه عن هذا الجهد . تقضى مبادئ هذا العلم بأن الملكات تعمل على نحو حدسى أو تلقائى . وآلية هذا العمل قائمة على فكرة العادة التى لا تحتاج الى شرح . فالملكة لها « تركيب » خاص يفضى بها الى تحقيق آليتها . وفى ضوء هذه المفاهيم التجريبية القديمة يمكن شرح اللغويات النفسية عند عبد القاهر بطريقة لا تبتعد بنا عنه . فالنظم يعتمد على ما يسمى بالطبع ، الذى هو - كما يقول هنرى برجسون بحق فى بحثه عن الضحك ودلالة المضحك - « ما هو جاهز » فى شخصيتنا ، أى ما يشبه الآلة نعبثها فتجعل تشتغل من تلقاء ذاتها » (٦٥٣) .

وعندما ينعرض الباحثون لفكرة المعاني النفسية عند عبد القاهر ينبهون على تأثيره كاشعرى برأى الأشاعرة المصطلح عليه باسم « الكلام

(٦٥٣) برجسون : الضحك - بحث فى دلالة المضحك - تعريف : سامى الدروبي وعبد الله عبد الدايم القاهرة - دار الكاتب المصرى - ١٩٤٨ م - ص ١٠٩ .

النفسى « (٦٥٤) الذى قالوا به حين امتحنهم المعتزلة بالسؤال عن خلق القرآن (كلام الله) مع كونه تعالى قديما ؟! فذهب الأشاعرة الى سرمدية وأسبقية المعانى النفسية على ألفاظ اللسان ، وانتقل هذا الرأى من الالهيات الى قضايا الابداع الفنى . ولا شك أن ما ينيه اليه الباحثون مظهر من مظاهر تأثير الخطاب العام الأولى فى الخطاب العلمى المنهجى ، فالخطاب النقدي ذو مستويات متعددة يجب التمييز بينها وصولا الى الفهم الصحيح له .

ومع التسليم بصحة ارتباط فكرة المعانى النفسية بالجدل العقلى بين الأشاعرة والمعتزلة ، ومع التسليم بصحة ارتباطها بعلم نفس الملكات فى نفس الوقت ، فإن هناك فائدة أخرى يجب الإشارة إليها . تلك أن فكرة المعانى النفسية تمثل ضربا من الفهم الأسلوبى للابداع الفنى ، فالنص فى هذا السياق ضروب من التنظيم ، تعمل كمرآة تعكس ضروبا من التنظيمات النفسية الموازية ، أى أن النص مرآة الطبع . ويتمثل الانجاز الكبير لعبد القاهر فى نجاحه فى كشف نموذج تحليلى قادر على تحليل النصوص دون الاكتفاء بأن « تصفها وصفا مجملا ، وتقول فيها قولا مرسل » (٦٥٥) .

(ب) نخلص مما سبق الى أن نظرية عبد القاهر نظرية فى الابداع الفنى تقوم على الموازنة بين مضمونات النفس وتنظيمات النص . ويلوح فى هذه النظرية ملمح من الأخذ بمبدأ الحتمية التجريبي يتمثل فى انبثاق تنظيمات النص عن تنظيمات المعانى النفسية على نحو فورى . كما يلوح فيها الحرص على النأى بالخطاب النقدي عن الصراع السياسى ، والاجتماعى الذى يتخفى وراء محاولات نقدية بسيطة ، تسعى الى الكشف عن مظاهر قوة البادية ، أو طراوة المحضر ، فى لغة النص ، كأن هذا السعى منزعه عن الغرض ، خال من الكيد لخصوم . وأصبح النظر فى نظم النص مشغلة نبيلة تصرف الجهود عن كثير من المهالك . ولعل هذه الخلاصة من الوضوح بحيث يتسنى لنا المضى الى تحليل بناء النظرية النقدية عند عبد القاهر ، التى تمثل بطابعها الخاص المميز ، مذهبه فى فهم الابداع الفنى .

يعتمد عبد القاهر فى بناء نظريته على مبدأ أولى خصص هو النظم يضى به على المحور الرأسى الاستبدال الى يرد كل شئ اليه . بدرس

(٦٥٤) انظر . د- جابر عصفور : الصورة الفنية - مصدر سابق - ص ٣٥١ .
وانظر : د- تمام حسان : الأسول - مصدر سابق - ص ٣٠٨ . وانظر : نصر حامد أبو زيد :
العلامات فى التراث - مصدر سابق - ص ١١٢ .
(٦٥٥) دلائل الاعجاز . ص ٣٧ .

عبد القاهر الفصاحة ، والبلاغة ، والبيان ، والاعجاز ، فيستبدل بكل مفهوم من هذه المفاهيم مفهوم النظم . كما يدرس التقديم والتأخير ، والذكر والحذف ، والتعريف والتنبك ، والاستعارة ، والسجع ، والسمنيل ، ويرد هذا كله الى فكرة النظم . وتسرى هذه الفكرة فى جميع الأجزاء مسرى الروح فى الجسد .

ولكن تظل هناك مشكلتان نهديان تماسك بناء النظرية . الأولى : ما المراد بالنحو عند عبد القاهر ؟ والثانية : لماذا اختفت فكرة النحو من أسرار البلاغة مع سطوعها فى دلائل الاعجاز ؟ وواضح أن السؤالين يتعلقان بأمر واحد هو مفهوم النحو عند عبد القاهر الجرجاني .

ينبه الباحثون عند دراستهم لمفهوم النحو عند عبد القاهر الى انه أوسع من الفهم التقليدى القاصر على الاعراب ، وضبط أواخر الكلمات بالحركة الظاهرة ، أو المقدرة ، أو بالحروف . فالنحو عند عبد القاهر يتجاوز الاعراب الى تركيب الجملة والعبارة (٦٥٦) . وهو يشمل علم المعنى وكثيرا من أبواب علمى البيان والبديع ، ولعله السر فى أن مصطاح النظم عند عبد القاهر يمكن أن يقابل ما يعرف بعلم التراكيب عند الأوربيين (٦٥٧) . ومن هنا ذهب الدكتور تمام حسان الى أن علم المعانى « ليس نحو الجملة المفردة ، بل نحو النص المتصل » (٦٥٨) ، وأن علم المعانى كان ، فى طابعه العام ، دراسة للجانب المتعلق بالمعنى الوظيفى للجملة العربية ، مكملا للنحو العربى الذى يدرس وظائف المفردات فى الجملة (٦٥٩) . ولا شك أن مفهوم النحو عند عبد القاهر أوسع من المعنى التقليدى ، لكنه لا يبلغ حد دراسة نحو النص . ذلك أننا لا نستطيع أن نؤسس دراسة لنحو النص دون أن نتسلح بنظرية واضحة لأشكال الخطاب الأدبى ، واحتمال تداخل أشكال الخطاب فى الكتابة الأدبية ، واحتمال تداخل النصوص (التناص) فى بنية الكتابة ، وهذه النظرية مفتقدة عند عبد القاهر . بل كان هدف عبد القاهر عكسيا ، فلقد هدف الى نظرية لتفسير أشكال مختلفة من الكتابة فى نفس الوقت . تلك الأشكال المختلفة هى القرآن ، والنثر الفنى ، والشعر . فالعامل المشترك بينها هو أنها كلها نظم ، والتفاوت بينها كمى لا كيفى ، فحظوظها من بلاغة النظم تتزايد

(٦٥٦) د . على عشرى زايد : البلاغة العربية - مصدر سابق ص ١١٧ ، ١١٨ ، ١٩٥ .

(٦٥٧) د . عبد الواحد علام : قضايا ومواقف فى التراث النقدى - مصدر سابق -

ص ٦٥ ، ٦٦ .

(٦٥٨) د . تمام حسان : الأصول - مصدر سابق - ص ٣١٦ .

(٦٥٩) نفسه . ص ٣٨٢ .

حتى تبلغ قمة هرمها فى الخطاب القرآنى - وبهذا لا تنمايز أو ندخل أشكال الكتابة ، أو نصوصها ، مما يحول بيننا والدراسة المتأنية المدفقه لنحو النص المتصل ، مهما كنا قريبين من هذه الغاية .

وشبيه بهذا التوسع فى فهم النحو عند عبد القاهر موفى الدكتور مصطفى ناصف من هذه الجزئية . فهو يرى أن عبد القاهر « يتفق مع قولنا ان فى داخل كل لغة يوجد أكثر من نحو ، وان الأساليب تنتوع بتنوع النظم النحوية المقترضة » (٦٦٠) ويرى أنه « كان بصيرا بموضوع « الابداع النحوى » (٦٦١) . ويرى أن « الخاصية المميزة للقول أو صورته الباطنية هى النحو . ولكن علينا أن نعانى النحو معاناة تليق بوجودنا . فالنحو مظهر الحركة المستمرة التى تمتاز بها العاطفة والارادة والفعل . وهو مظهر التوتر الذى يعنى قيام الضدين » (٦٦٢) . ومن الجلى أن هذا الفهم العميق لا يخلو من نفخ روح معاصر فى المفاهيم القديمة .

ويطرح الدكتور مصطفى ناصف تمييزا مهما فى التعرف على مفهوم النحو عند عبد القاهر . فأوضح أنه كان هناك ثلاثة مفاهيم للنحو : تمييز الصحيح من الفاسد ، أو الخطأ من الصواب . والثانى هو ما يسمى باسم نهج العرب فى التعبير - وهو المفهوم الذى واجه به النحويون المناطقية والمترجمين فى خلافهم الشهير . والثالث هو مفهوم عبد القاهر ، وهو مفهوم تعلق الكلمات بعضها ببعض (٦٦٣) . وهذا التمييز الدقيق فيه فائدتان : الأولى هى الإشارة الى ارتباط مفهوم النحو بمفهوم نهج اللغة . أو طريقتها ، أو لنقل أسلوبها (اللغة لا الكلام) . والثانية ايضاح شغف عبد القاهر بفكرة التعليق (٦٦٤) . ولنترك الفائدة الأولى لبعض الوقت وننظر فى الثانية .

وأفضل برهان على أن فكرة التعليق أو النظم هى التى صاغت مفهوم النحو لديه أن نكتشف مظاهر هذا التأثير فى كتاب نحوى خالص لعبد القاهر الجرجانى هو كتاب المقتصد الذى وضعه شرحا على كتاب الايضاح لأبى على الفارسى . وأول مظاهر هذا التأثير استخدامه لفكرة الائتلاف . يقول أبو على الفارسى : « الكلام يأتلف من ثلاثة أشياء : اسم

(٦٦٠) د. مصطفى ناصف : النحو والشعر - مصدر سابق - ص ٣٥ .

(٦٦١) نفسه - ص ٣٦ .

(٦٦٢) المصدر السابق - ص ٤٠ .

(٦٦٣) نفسه ص ٣٤ .

(٦٦٤) اهتم د. تمام حسان بفكرة التعليق عند عبد القاهر ورأى أنها ذات شقين شق

مجرد هو البناء ، وشق حسى هو الترتيب انظر الأصول ص ٣٨٨ .

وفعل وحرف » ويقول عبد القاهر سارحا : « وانما سمي كلاما ما كان جملا مفيدة نحو زيد منطلق ، وخرج عمرو . وفوله : « يأتلف » حقيقته بأن «مع الألفه بين الجزئين . انما قال : « يأتلف من تلاته أشياء » ولم يقل الكلام ثلاثة أشياء على ما جرت عادة كثير من المتقدمين لأجل أن ذلك لا يخلو من غرضين : أحدهما : أن يراد أن الكلام ما يجتمع فيه هذه الثلاثة . والثاني : أن يراد أن كل جزء من هذه الأجزاء يكون كلاما » (٦٦٥) .

وتكشف اشارة عبد القاهر الى المتقدمين عن وعيه الواضح بأنه وأستاذه أبا على الفارسي يمثلان مدرسة متميزة في النحو ، لعل أهم ميزاتها الاحتفال بفكرة التعليق . ويبدو واضحا أن الألفة لا تقع الا بين جزئين ، و « كل جزء انفراد كان عاريا من الافادة ٠٠٠ » (٦٦٦) أما أجزاء الائتلاف فلها صورتان : الأولى اجتماع اسم مع اسم ، والثانية اجتماع فعل مع اسم (٦٦٧) . وبهذا فان « معنى الائتلاف الافادة » (٦٦٨) ، وهي المرادة في قوله جملة مفيدة . « وليس للحروف تأثير في أصل ائتلاف الكلام . ألا ترى أن سقوطها وثبوتها سواء من هذه الجهة . » (٦٦٩) . وفكرة أصل الائتلاف ، أو لنقل الائتلاف الأصلي ، تعني أن عبد القاهر يفكر في اللغة من خلال ثنائية العمد والفضلات ، فالعمد أربعة : مبتدأ ، وخبر ، وفعل ، وفاعل ، وسائرهما فضلات . ولا شك أن الفكر اللغوي المعاصر يرى أن المعنى لمرّة لنفاعل جميع أجزاء الجملة ، من خلال بنيتها الخاصة ، بلا عمد أو فضلات . فحين تقول - مثلا - : « انصرفت اليك لا عنك » ، فان حروف الجر تكون جوهر الدلالة وليست فضلات سقوطها كسورها . لكن عبد القاهر انما يريد أن يثبت فكرة الائتلاف ، أو التعليق ، ويرى - في حدود الأفكار النحوية الممكنة - أن الكلام يفيد بما فيه من ائتلافات أصلية أو غير أصلية . والائتلاف ليس صبغة اعرابية فحسب ، فالاعراب نفسه « معنى يحصل بالحركات أو بالحروف ٠٠٠ » (٦٧٠) . فالائتلاف ، اذا ، تقديم للمعنى ، والنحو (٦٧١) انتاج للدلالة بطريق تعلق الكلمات

-
- (٦٦٥) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد في شرح الايضاح لأبي على الفارسي - ج ١ .
 د . كاظم البحر المرجان - بغداد - دار الرشيد - ١٩٨٢ م - ٦٨/١ .
 (٦٦٦) المصدر السابق - ٦٩/١ . وقارن عن الائتلاف : أسرار البلاغة - ص ٢٢٦ .
 (٦٦٧) نفسه - ٩٣/١ .
 (٦٦٨) المقتصد - ٩٣/١ .
 (٦٦٩) نفسه - ٩٤/١ . وعبد القاهر يقصد أن اسقاط حرف مثل « ما » في قولك : ما جاء زيد ، لا يجعل الجملة غير مفيدة ، ولا يفسد ائتلاف الكلام .
 (٦٧٠) نفسه - ١٠/١ .

(٦٧١) ينتهي كتاب المقتصد بهذه السارة : « نجز الباب بنحو نصف الكتاب يتلوه في أول المجلدة الثانية ، قال الشيخ أبو على : النحو علم بالمقاييس المستنبطة من استقراء كلام العرب ٠٠٠ » ١١٦٦/٢ ولعل هذه العبارة بداية كتاب التكملة في الصرف لأبي على =

بعضها ببعض . ومع أن عبد القاهر فى المقتصد مشغول بمسائل النحو التقليدى ، ومصطلحه ، وشواهده ، الا أننا لا نعدم فيه نموذجا على الميل نحو التحليل البلاغى الباحث عن المعنى فى التراكيب ، وهو الميل الجارف المألوف فى كتاب دلائل الاعجاز على وجه الخصوص . يعلق عبد القاهر على قوله تعالى (فان كانتا اثنتين) (٦٧٢) قائلا :

« اعلم أن قوله : فان كانتا ، الألف فيه ضمير الاثنين ، والتاء علامة التانيث . وفيه دليل على التثنية التى تستفاد من قوله : اثنتين . فهو فى الظاهر بمنزلة قولك : ان الداهية جاريتك صاحبها ، فى أن الخبر لا يتضمن الا ما يتضمن الاسم ، الا أن فى الآية حكمة وهى أنه كان يجهل اذا قيل : فان كانت أن يراد الكبير أو الصغير نحو أن يقال : فان كانتا كبيرتين ، أو كانتا صغيرتين ، فلما جاء لفظ التثنية وقيل : فان كانتا اثنتين ، علم أن الصغير والكبير لا اعتبار بهما ، وأن الاعتبار بالعدد فقط . وهذا قول أبى عثمان . وقد يكون الشئ بمنزلة التكرير فى اللفظ متضمنا للإفادة فى المعنى . ألا ترى الى ما تقدم من قوله :

أنا أبو النجم وشعرى شعرى
فقوله شعرى شعرى تكرير فى اللفظ الا أنه
حسين من حيث كان المعنى وشعرى على
ما عرفته » (٦٧٣)

= الفارسى فهما فى مخطوط واحد على ما نفهم من المحقق د . كاظم البحر المرجان فى مقدمته ١٣/١ . وتعريف أبى على للنحو فيه نزعة تجريبية استقرائية واضحة . وفيه كذلك نزعة معيارية يكشفها لفظ « المقاييس » . لكن المعيارية - عادة - لا تخلو من جانب وصفى . والشئ الذى يسترعى الانتباه أن هذا التعريف - وليس بن أيدينا النص كاملا - ينطلق على صناعة اللغة ككل لا صناعة الاعراب فحسب . ولعله بذرة نحو الفهم الواسع لكلمة النحو . ولعل عبد القاهر الذى تلقى العلم على أبى الحسين ابن أخت أبى على الفارسى يكون بهذا عضوا مشاركا فى مدرسة نحوية من سماتها الفهم الواسع للنحو الذى يتجاوز حد الاعراب .

(٦٧٢) الآية الأخيرة من سورة النساء نصها : « يستفتوك قل الله يفتيكم فى الكلاله ان امرؤ هلك ليس له ولد وله أخت فلها نصف ما ترك وهو يرثها ان لم يكن لها ولد فان كانتا اثنتين فلها الثلثان مما ترك وان كانوا اخوة رجالا ونساء فللذكر مثل حظ الأنثيين بين الله لكم أن تفلوا والله بكل شئ عليم » .

(٦٧٢) المقتصد - ٤٦٠/١

ههنا يعالج عبد القاهر ظاهرة التكرار ، ويرى فيه بلاغة بمفسد ما فيه من افادة معنى . وهو لا يرى التكرار بمعزل عن التعليق ، فانه « معلوم أن ليس النظم سوى تعليق للكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض » (٦٧٤) . والمعنى الذى يستفاد من التعليق والنظم معنى نفسى ، لذا فان فيه جوابا أصليا وآخر فرعيا ، كما أن هناك معلوما أصليا لا ائلاف للكلام بغيره . وهناك تعليقات تحكمها المعانى النفسية ويتم بها الكلام . ولزيادة ايضاح نذكر بأن الملكات لها طابع ثابتة ، ولها صفات كنسبة كما هو معلوم فى علم نفس الملكات * لهذا كان هناك ائلاف أصلى لا كلام بدونه ، وتعليقات مكمله طارئة . ومن هنا كذلك كان هناك تعليقات مرفوضة لا تجوز . ولننظر فى هذا النص من المقصد :

« ان الأفعال التى لا تكون غريزة لا يدخلها
التعجب الا بعد أن تجرى مجرى الغريزة ، بأن
يتكرر وقوعها من أصحابها أو تقع منهم على صفة
تقتضى تمكنهم فيها . فلا يقال : ما أضرب زيدا ،
وهو ضارب ضربة خفيفة ، لا بل يقال ذلك اذا كثر
هذا الفعل أو وقع بقوة وصدر على حد يوجب فضل
[قدرة] منه عليه . واذا ثبت هذا الأصل وجب
الاستناع عن التعجب فى فعل المفعول ، لأن الفعل
يصح أن يصير كالغريزة والعادة للمفاعل الذى منه
يوجد فأما المفعول فلا يتصور فيه ذلك » (٦٧٥) .

قد يظن أن عبد القاهر ههنا لا يتحدث الا عن أسلوب من أساليب اللغة هو التعجب . لكننا يجب أن نتذكر أن التعجب معنى من المعانى النفسية ، معانى النحو . وهذا النص يصلح أن يكون مدخلا لقراءة كتاب الدلائل الذى يدرس فيه اعجاز القرآن ، وبلوغه حد التعجب . وما يستحق التعجب عنده هو ما يصدر عن ارادة صاحبه قويا ، معتادا ، تبلغ عادته قوة وسهولة الغريزة . وهكذا يظهر الأساس النفسى واضحا فى انكاره بعض التعليقات نحو : ما أضرب زيدا ، واعجابه بالبعض الآخر .

وبهذا يبرهن لنا كتاب المقتصد على أن النحو عند عبد القاهر يعنى تعليق الكلمات بعضها ببعض بما يفيد معانى نفسية وعقلية ، وأن هذا هو فهمه للنحو سواء كان يعالج مسائل النظم أم كان معنيا بمسائل نحوية خالصة . وعبد القاهر ، بهذا ، لم يكن يخلط منل سيميويه بين

(٦٧٢) الدلائل - ص ٤ .

(٦٧٥) المقتصد - ٣٧٨/١ .

مسائل النحو ومسائل الصرف ، وكان مشغولا ببلاغة النحو دون الصرف .
ولقد أدرك البعض أن للصرف بلاغة فقال إبراهيم بن المدبر فى الرسالة
العدراء :

« وان حاولت صنعة رسالة أو إنشاء كتاب
نزل اللغته قبل أن تخرجها بهيزان انتصريف اذا
عرضت . والكلمة بعبارة اذا صنعت ، فربما مر بك
موضع يكون مخرج الكلام اذا حسب آلة فاعمل
احسن من انسا افعـل ، واستفعلت احلى من
فعلت » (٦٧٦) .

واذا كانت علاقة الزمر بالمعنى قد تكون ذهنية ، أو عرفية .
أو طبيعية ، فان عبد القاهر لم يستوف جوانبها ، فهو لم يحتفل أصلا
بالعلاقة الذهنية لأنها خاصة بلغة العلم غالبا ، ولم يحتفل فى الجانب
العرفى بالمعنى المعنى ، أو بالنغمات النحوى ، ولم يحتفل فى
الجانب الطبيعى بالموسيقى التى يفيض بها عالم الشعر . لكنه ، مع هذا ،
استطاع بفكرة النحو . من حيث هو تعلق دال للكلمات بعضها ببعض .
ان يجيب بنجاح على كبر من مسائل الابداع الفنى ، وقضايا الأدب .

ومن الملحوظ أن مصطلح النحو كان ذا حضور شديد فى كتاب
الدلائل ، وخفت حضوره فى الأسرار . ولا يشوش شئ على هذه الملحوظة
المهمة قدر حيرة الباحثين بين ترتب الكتابين : فهناك من يرى أن الأسرار
بعد الدلائل لأن فيه ما يشبه الرد على نفسه فيما قاله فى الدلائل من أن
المجاز كله عقلى (٦٧٧) ، وهناك من يرى أن الأسرار أسبق لأنه كثيرا
ما يعد فيه باستيفاء موضوعات نجد استيفاءها فى الدلائل (٦٧٨) ، أو لأن
النظرية فى الدلائل أنضج وأوضح ، والغالب أن يتطور الباحث نحو
النضج لا العكس (٦٧٩) . ومع صعوبة القطع برأى فان هذه المسألة
تبعدنا عما هو أهم : لماذا خفت صوت النحو فى الأسرار مع جهارته فى
الدلائل ؟ قد يرجع هذا الى أن الدلائل قد ألفه بعد الأسرار ، لكن هذا
لا يفسر وجود عوامل موضوعية ، بل انه يحلنا الى سؤال آخر : لماذا
تأخر ظهور مصطلح النحو حتى الدلائل مع أن الفكرة كانت قريبة ملموسة
فى المقتصد ؟ .

(٦٧٦) إبراهيم بن المدبر الرسالة العدراء - مصدر سابق - ص ٢٩ . وتقرن
بالخطائى : بيان اعجاز القرآن - ص ٢٩ .
(٦٧٧) د . شوفى ضيف : البلاغة تطور وتاريخ - ص ٢١٧ .
(٦٧٨) د . أحمد إبراهيم موسى . الصبغ الديعى فى اللغة العربية - ص ٢٣٥ .
(٦٧٩) د . كاظم البحر مرجان . مقدمه المقتصد - ٢٨/١ - ص ٢٩ .

الأفضل لنا ، بدلا من أن نهرب من المشكلة بالحكم بأن الدلائل يمثل التضج ، والأسرار يمثل محاولة غير ناضجة ، أو بالحكم بأن هناك تناقضا بين الكتابين ، فنعجز عن قراءة كلاهما كنص واحد ، واكتشاف منطقهما المشترك ، أن نتخذ من مشكلة دقيقة كالمجاز مدخلا لكي نفهم موقع النحو من النظم . وعبد القاهر يضع لنا خلاصة موقفه حين يقول :

« وجملة الأمر أن ههنا كلاما حسنه للفظ دون النظم ، وآخر حسنه للنظم دون اللفظ ، وثالثا قد أتاه الحسن من الجهتين ، ووجب له المزية بكلتا الأمرين . والاشكال في هذا الثالث ، وهو الذي لا تزال ترى اللفظ قد عارضك فيه ، وتراك قد حفت فيه على النظم ، فتركته وطهرت ببصرك الى اللفظ ، وقدوت في حسن كان به وباللفظ ، أنه للفظ خاصة . وهذا هو الذي أردت حين قلت لك :
« أن في الاستعارة ما لا يمكن بيانه الا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته » (٦٨٠) .

فما المراد باللفظ والنظم ههنا ؟ لا يستقيم معنى هذا النص الا بالقول ان عبد القاهر يستشعر التوتر المستمر بين الكل والأجزاء في الابداع الأدبي . أما اللفظ فهو الجزء ، وأما النظم فهو البنية الكلية . والاستعارة منها جمال جزئي - أو لفظي بالمصطلح القديم - ومنها جمال كلي - أو لنقل نظمي . ويمضي عبد القاهر مع بعض الآيات والأشعار (٦٨١)، التي يظن الناس أن جمالها في حزئية الاستعارة فحسب فيرد جمالها الى النظم ، أو النحو ، مصدرا هذه النماذج بآية (واشتعل الرأس شيبا) الشهيرة في هذا المقام . وقبل أن يضع تطبيقاته ، وقبل أن يلخص الأمر هذا التلخيص نجده يقول عن المجاز وأجناسه : « اعلم أن سبيلك أولا أن تعلم أن ليست المزية التي تتمتها لهذه الأجناس على الكلام المتروك على ظاهره ، والمبالغة التي يدعى لها = في أنفس المعاني التي يقصد المتكلم اليها بهخبره ، ولكنها في طريق اثباته لها تقريره اياها » (٦٨٢) . فأنت تثبت للكريم « حم الرماد » صفة الكرم ، كما تقرر ذلك تقريراً بالدليل عليه . وتثبت للشجاع « الأسد » صفة الشجاعة ، كما تقرر ذلك تقريراً بمساواته بالأسد ، « فليس تأثير الاستعارة اذا في ذات المعنى وحقيقته ،

(٦٨٠) الدلائل ص ٩٩ - ١٠٠ .

(٦٨١) نفسه ص ص ١٠٠ - ١٠٥ .

(٦٨٢) نفسه ص ٧١ - لاحظ شجاعة عبد القاهر في مخالفة الأفكار السائدة عن المجاز من حيث هو ترك لظاهر الكلام ، أو حب للمبالغة .

بل فى ايجابه والحكم به « (٦٨٣) . وهذه هى طريق الاثبات التى يمتاز بها المجاز . على أن نفهم أننا « ليس لنا = اذا نحن تكلمنا فى البلاغة والصفحة = مع معانى الكلم المفردة شغل ، ولا هى منا بسبيل ، وإنما نعيد الى الأحكام التى تحدث بالتأليف والتركيب « (٦٨٤) . ففكرة « طريق الاثبات » بهذا مصصلة بفكرة « التأليف والتركيب » التى تشير فى مصطلح عبد القاهر الى دلالة النحو عينا تشير . وإذا رجعنا الى تعليق عبد القاهر على آية مريم (واشتعل الرأس شيبا) ، نجده يرى أن ما يبين شرف النظم فيها هو « أن تدع هذا الطريق فيه ، وتأخذ اللفظ فبسنده الى الشيب صريحا فتقول : « اشتعل سبب الرأس » او « الشيب فى الرأس » (٦٨٥) . فكلية الطريق هنا تعنى النسق النحوى فى «ما» فى الكلمات بعضها ببعض . وصلته كلمة الطريق بالنحو ليس مستغربة . وإذا كان فيها غرابة فلنذكر معانى كلمة النحو الثلاثة كما حددها الدكتور مصطفى ناصف ، اذ كان المعنى الثانى فيها أن النحو هو نهج أو طريقة العرب فى التعبير . وتزول الغرابة تماما اذا تذكرنا أن كلمة النحو فى اللغة تعنى الجهة . لكن السؤال يظل قائما : لماذا استبدل عبد القاهر بالنحو فى بيان قيمة المجاز كلمة الطريق ولم يقل ان قيمة المجاز فى نسقه النحوى ؟ ولماذا صرح بأن الاسنعارة منها ما جماله لفظي ، ومنها ما جماله فى النظم ؟ لاشك أننا مضطرون خلاصا من حيرة السؤال أن نقرر أن النحو ليس الا مستوى من مستويات الابداع . النحو هو تعليق الكلمات بعضها ببعض على مستوى الاسناد والاعراب بهدف انتاج دلالة أو معنى . والنحو بهذا أقرب ما يكون من مصطلح اللغة فى اللغويات المعاصرة ، ما دام النحو هياكل بنيوية دالة يملأها المتكلم بالكلمات . ويظل هناك جانب ذو اتصال حميم بجانب النحو أو التراكيب ، لكنه ذو أبعاد خاصة به فى نفس الوقت . ذلك هو جانب المعنى . وكتاب الأسرار خاص بجانب المعنى ، وهو بهذا مكمل للدلائل فى بناء النظرية ، ولولاه ما اكتملت دائرة الابداع بحال ، وما تكاملت النظرية فى مستواها الأفقى . ولولا كتاب الأسرار لحاصرنا مصطلح النحو ، ولأهدرنا جانبا عظيما من نظرية عبد القاهر . وعلى أساس هذا الجانب الثانى نفهم إشارة عبد القاهر الى التفاوت الشديد فى المجاز بين « العامى المبتذل » « والخاص النادر الذى لا تجده الا فى كلام الفحول ، ولا يقوى عليه الا أفراد الرجال » (٦٨٦) وإشارة عبد القاهر الى أن الفروق والوجوه النحوية

• (٦٨٣) نفسه والصفحة

• (٦٨٤) نفسه -- من ٧٢

• (٦٨٥) الدلائل من ١٠١

• (٦٨٦) نفسه من ٧٤

« قصد أنباط الجمال النحوية » ليست المزية بواجبة لها في أنفسها ، ومن حيث هي على الاطلاق ، ولكن تعرض بسبب المعاني والاغراض التي يوضع لها الكلام ، ثم بحسب موقع بعضها من بعض ، واستعمال بعضها مع بعض » (٦٨٧) نعني أن المستوى النحوي محكوم بمستوى المعنى في علاقة دائرية : مستوى المعنى ينتج المستوى النحوي في الابداع ، والمستوى النحوي ينتج الدلالة في التلقى .

ولقد صرح عبد القاهر في كتاب الأسرار بأن موضوعه هو المعاني وليس النظم أو النحو ، وإن كانت المعاني قسما من مجمل نظريته التي اعناد الدارسون أن يختصروها الى كلمة النظم . وبالفاظ عبد القاهر فإن الهدف : « أن أتوصل الى بيان أمر المعاني ، كيف نتفق وتختلف ومن أين تجمع ويفرق ، وأفصل أجناسها وأنواعها ، واتبع خاصها ومشاعها ، وأبين أحوالها في كرم منصبها من العقل » ويستطرد فيقسم الكلام من جهة المعاني قسمين :

١ - « ما هو كما هو ، شريف في جوهره ، كالذهب الابريز الذي يختلف عليه الصور ، وتتعاقد عليه الصناعات ، وجل المول في شرفه على ذاته ، وإن كان التصوير قد يزيد في قيمته ويرفع في قدره » .

٢ - « ومنه ما هو كالمصنوعات العجيبة من مواد غير شريفة » فإذا سلطناها « حسننها المكتسب بالصنعة ، وجمالها المستفاد من طريق العرض ، فلم يبق الا المادة العارية من التصوير ، والطينة الخالية من التشكيل ، سقطت قيمتها ، وانحطت رتبها » (٦٨٨) . ومن الواضح أن عبد القاهر يفصل بين مفهوم المعنى وأحواله وتفاوت قيمته من ناحية ، وما يسميه بالتصوير من ناحية أخرى . ومصطلح التصوير مصطلح جديد لم يلعب دورا ملموسا في دلائل الاعجاز الذي سيطر عليه مفهوم النحو . ومعنى هذا أن المراد بالتصوير فرع للمعنى ، وصلته بالنظم تأتي من جانب المعنى . وفكرة التصوير هي التي أنشأت في أسرار البلاغة فكرة التخيل . وقد يسر بنا الظن فنهيب بالدراسات النقدية المعاصرة في الخيال نستعين بها في فهم عبد القاهر . لكن الحق أن مراد عبد القاهر من التصوير أو التخيل بعيد عن مراد الباحثين المعاصرين من الخيال . وليس أدل على هذا من تأكيد عبد القاهر أن الاستعارة لا تدخل في قبل التخيل . وسنده في نفي انتباه الاستعارة الى التخيل ، أن المستعارة لا يقصد الى اثبات معنى اللفظة المستعارة كما في التخيل ، وإنما يعمد

(٦٨٧) نفسه ص ٨٧ .

(٦٨٨) انظر عبارات عبد القاهر في الأسرار ص ١٩ ، ٢٠ .

الى اثبات الشبه بين طرفي الاستعارة . ففي قوله تعالى « واستعمل الرأس شيئا » ليس المراد اثبات الاستعمال فعلا ، وإنما المراد اثبات الشبه بين الشيب والشعلة (٦٨٩) . ونضعنا هذه النقطة في قلب مفهوم المخييل من حيث هو فرع لما يسميه بالتعليل من ناحية ، وللنفرة بين المعنى الحقيقي وغير الحقيقي من ناحية ، ونقيض لصدق والحقيقة من ناحية أخرى . يقول عبد القاهر : « وأما القسم التخيلي فهو الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق ، وإن ما أثبتته ثابت ، وما نفاه مبني » (٦٩٠) ويقول : « وجملة الحديد الذي أريده بالتخييل ههنا ما ينبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا ، ويدعى دعوى لا طريق الى تحصيلها ، ويقول فولا يخدع فيه نفسه ويربها ما لا ترى » (٦٩١) فالتخييل ، على هذا ، نقيض الصدق ، ومرادف الكذب . يدل على هذا الفهم لجوؤه الى فكرة التخيل في تفسير قولهم : « خير الشعر أكذبه » مؤكدا أن المراد ليس وصف للانسان بما ليس فيه ، بل المراد وصفه على نحو من التخيل (٦٩٢) . أى أن « خير الشعر أكذبه » تعنى - بناء على هذا الفهم - « خير الشعر أخيله » .

ويرى عبد القاهر أن « خير الشعر أصدق » و« خيره أكذبه » قولان يتعارضان في اختيار نوعي الشعر . وأساس التعارض أن الصدق يعتمد على العقل الذي يترك المبالغة الى التحقيق والتصحيح ، بينما يعتمد الكذب على الصنعة التي تعتمد على الاتساع والتخييل والمبالغة « وهناك يجد الشاعر سبيلا الى أن يبدع ويزيد ، ويبدي في اخراج الصور ويعبد ، ويصادف مضطربا كيف شاء واسعا ، ومددا من المعاني متتابعا ، ويكون كالمغترف من غدير لا ينقطع والمسنخرج من معدن لا ينتهى » (٦٩٣) . وفي الامكان أن نرد ثنائيات : الصدق - الكذب ، والعقل - الصنعة ، والتحقيق - التخيل ، الى أصلها في ثنائية : المعنى - التصوير ، التي ينطلق منها كتاب الأسرار كله . والتصوير بهذا عبث هادف بمضطرب المعاني . أو هو النظم على مستوى المعاني العقلية ، لا النظم على مستوى المعاني الخيوية . أما صلة التخيل بالتعليل فتتضح حين يقرر عبد القاهر بناء الشعر والخطابة على التخيل لا المعقول فيقول « وعلى هذا موضوع الشعر والخطابة أن يجعلوا اجتماع الشئيين في وصف علة الحكم يريدونه وإن لم يكن في المعقول ، ومقنضات العقول . ولا يؤخذ الشاعر بأن

(٦٨٩) نفسه - ص ٢٣٨ .

(٦٩٠) نفسه - ص ٢٣١ .

(٦٩١) نفسه - ص ٢٣٩ .

(٦٩٢) نفسه - ص ٢٣٦ - ٢٣٧ .

(٦٩٣) الأسرار - ص ٢٣٧ .

يصحح كون ما جعله أصلا وعلة كما ادعاه فيما يبرم أو ينقض من قضية، وأن يأنى على ما صيره قاعدة وأساسا بينة عقلية ، بل تسلم مقدمته التي اعتمدها بينة ، كنسليمنا أن عائب الشيب لم ينكر منه إلا لونه ، وتناسينا سائر المعانى التي لها كره ومن أجلها عيب « وهناك أمران يظهران فى عبارة عبد القاهر . فإذا قرأنا قوله « اجتماع الشيبين » وفى ذهننا قوله « الالفة بين الجزئين » فى كتابه النحوى : المقنص ، وفى ذهننا قوله : التعليق والاسناد بين شيبين فى الدلائل ، فسوف يظهر لنا كيف يعمل على مستوى المعنى بنفس منهج عمله على مستوى النحو . أما إذا ركزنا النظر على فكرة العلة والحكم فإننا نكتشف على الفور انتماء التخييل الى فكرة التعليل ، لكنه ليس التعليل المبني على قياس حقيقى صادق ، بل هو تعليل مخادع لا يعتمد على المقدمات البرهانية الدقيقة . وعبد القاهر بهذا يمثل مشاركة أصيالة فى الاتجاه النقدي العقلي الذى يعلى من شأن العقل ، والذى نرى عند أرسطو ، وفلاسفة المسلمين ، وحازم القرطاجنى نماذج منه . ولا شك ان هذا الاتجاه يمثل محاولة لتأسيس جماليات عقلية تحاول أن تكتشف ما يعرض له العقل من تزييف خلال الصراعات الجدلية العقلية التى تلقى السباسة عليها بظل كنيف .

ولكى يكتمل لنا فهم التخييل ننظر فى نموذج من نماذجه التى أوردها عبد القاهر . ولقد أكثر عبد القاهر من الشواهد ، ورأى فى هذا الاكنار أخذاً بمنهج علمى معروف هو « الاستقراء » (٦٩٤) .

يورد عبد القاهر قول الباحثرى فى باب الشيب والنسب :

**وبياض البازى أصدق حصنا
ان تأملت من سواد الغراب**

ويضع عبد القاهر شرحا لهذا البيت ، هو فى حقيقته ، دراسة مهمة عن « الألوان » (٦٩٥) . يؤكد عبد القاهر ، من خلال تأمله فى نماذج الشعر ، أن اللون الأبيض ليس قبيحا فى الشيب لذات اللون وليس حلسوا فى البازى لذات اللون ، واللون الأسود ليس جميلا فى الشعر لأن طبعه الجمال ، وليس قبيحا فى الغراب لأن طبعه القبح ، والصفرة ليست قبيحة فى أوراق الخريف لأنها صفرة ، وليست حلوة فى الربيع لأن الحلوة مألوفة فيها ، ولكن اللون يستمد قبحه وجماله مما يرتبط بالشيب

(٦٩٤) نفسه ص ٢٤٠ وصلة الاستقراء بالفكر التجريبى ليست فى احتياج الى شرح أو تأكيد .

(٦٩٥) أسرار البلاغة - ص ص ٣٣٢ - ٣٣٤ .

من ادبها الحياة ، وبالبازي من القوة ، وبالغراب من الشؤم ، وبالخريف من الموات ، وبالربيع من الحياة . اللون يستمد قيمته من قيمة موضوعه . واختلف الألوان ، وتنافرها ، يوقف على السياق الذى نضعها فيه ، بناء على هذا الفهم . وتحليل طريقة عبد القاهر فى دراسة الالفه بين الألوان ، ودلائلها ، تكشف عن تصور عبد القاهر أن اللون علامة كالموقع النحوى ، تستمد دلالتها من تعليقها بعلامات آخر . ومعنى هذه النتيجة أن عبد القاهر يدرس موضوع التعليق والائتلاف والتركيب فى مقام المعانى ، بذات المنهج الذى اتبعه فى مقام الهياكل النحوية . اننا فى أسرار البلاغة أمام مستوى ثان من مستويات التصور النخب الذى نختصره الى مصطلح النظم . وفى هذا المستوى يتم انتاج الدلالة بوسائل معنوية مثل الاستعارة ، والتشبيه ، والتنمیل ، وسائر المعانى الحقيقية بما فى ذلك السجع والتجنيس ، ومثل التخيل والتعليل من المعانى غير الحقيقية فى المقابل . بينما على المستوى الأول تنتج الدلالة بوسائل نحوية مثل التقديم والتأخير ، والذكر والحذف ، والتعريف والتفكير ، وسائر ضروب الاسناد والتعليق .

ولقد قرر الدكتور جابر عصفور أن عبد القاهر يظل ينظر الى عملية ايقاع الائتلاف بين المختلفات فى التشبيه والتنمیل ، وأنه كان يرى فيها نوعا من البهر ، أو مظهرا لبراعة عقلية لدى الشاعر تخلب لب المتلقى . وانتقده الدكتور عصفور لأنه لم يرد على خاطره فكرة أن التشبيه والاستعارة يمكن أن يوصلا الى المتلقى حلما جزئيا عن العالم ، يتأزر مع غيره من الحدوس الأخرى داخل القصيدة ، بشكل يفضى بالمتلقى الى وعى جديد بذاته وبالعالم من حوله (٦٩٦) . وفيما يراه الدكتور عصفور دليل على أن دراسة الائتلاف كانت شاملة لمستويات الابداع النحوية والمعنوية . كما أن فيه دليلا على الاتجاه العقلى فى التفسير الذى نسط من خلاله عبد القاهر . هذا الاتجاه العقلى جعل عبد القاهر لا يرى فى أمر كالتشبيه طاقة الخيال المبدع ، بل يذهب الى أن « التشبيه قياس ، والقياس يجرى فيما تعيه القلوب ، وتدركه العقول ، وتستفتى فيه الأفهام والأذهان لا الأسماع والآذان » (٦٩٧) . ولما كانت الاستعارة ضربا من التشبيه بعض أطرافه محذوف ، فاننا أمام قياس صريح هو التشبيه ، وآخر مضمحل هو الاستعارة . ولقد لمس الدكتور عصفور موقعا جديرا بالاهتمام حين قرر أن عبد القاهر لم ير فى التشبيه والاستعارة حدوسا معروفة تجدد وعى الانسان بذاته وبالعالم . لقد شغل عبد القاهر أفكار مثل ،

(٦٩٦) د. جابر عصفور : الصورة الفنية - مصدر سابق - ص ٢١٠ .

(٦٩٧) الأسرار - ص ١٥ . والقلوب فى عبارته تعنى العقل أيضا ، بدليل أنه يستند

القلوب الى فعل الرعى . ولقد صرح عبد القاهر بهذا الفهم فى الأسرار ص ٣١٣ - ٣١٥ .

المعاني العقلية ، وقضية العقل ، والمعليل ، والحقيقة ، والمجاز ، والأصل والفرع ، وسجله النظر الى أحاسن المجاز بوصفها طرفا في اثبات المعنى العملي والحكم به ، رساقه هذا كله الى تصور الابداع الفنى نقيرا عن حكمة مسبقة ذات طبيعة عمايه منطقية ، واسنوعى انتباهه ما يمكن للابداع الفنى أن يفعله بالحقيقة من زيف ، أو عب ، أو ايهام . وكان فى هذا متسقا مع مفهوم الابداع الفنى فى الفكر التجريبي القديم من حيث ان الابداع الفنى نشاط لقوى الطبيعة فى الانسان من ناحية ، ونشاط ، من ناحية أخرى ، لقوى أخرى تسمى « بالصنعة » ، وتمثل قوى عقلية توجه القوى الطبيعية . ولا شك ان هذا الفهم كان يمثل ضربا من الجماليات الطبيعية ، تعكس توتر العلاقة بين الانسان والطبيعة ، وتصالح الانسان على الطبيعة من حيث تكون مجالا لنشاط الانسان ، ولبيت مجالا لقوى ميسافيزيقية متعالية على الانسان . وفى هذا التصالح تصبح الطبيعة الانسانية عونا للانسان على ابداع نص يعكس سمات قواه الباطنية ، ونظمايتها ، فالنص مرآة للقوى الباطنية ، والتنظيمات النفسية للمكات المبدع .

وقد يبدو غريبا أن نكتشف فى ثنائية كالتحو - التصوير صدورا عن فكرة غير ظاهرة كثنائية الطبع - الصنعة ، لكن هذا منهجيا صحيح . ونستطيع أن نكشف قناع هذه الثنائية المنهجية فى ثنائية أخرى قد لا تبدو قريبة أيضا ، وهى ثنائيه المعنى - معنى المعنى . والمراد بالمعنى عند عبد القاهر هو « المعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل اليه بغير واسطه = و «بمعنى المعنى» ، أن تعمل من اللفظ معنى ، ثم يفضى بك المعنى الى معنى آخر » (٦٩٨) وأصل هذا التمييز أن الكلام على ضربين : ضرب تصل منه الى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، وذلك اذا قصدت أن تخبر عن « زيد » مثلا بالخروج الحقيقى فقلت : « خرج زيد » . وضرب آخر لا يكفيك فيه دلالة اللفظ وحده ، ولكن يدلك على معناه الذى يقتضيه موضوعه فى اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها الى الغرض . وهما هذا الأمر على « الكناية » و « الاسنعارة » و « التمثيل » . فقولك : « هو كثير الرماد » يدل على كثرة الرماد ، ثم يدل هذا على أنه مضيف (٦٩٩) . وقد يظن ظان أن عبد القاهر يريد أن يثبت ما يسمى فى الدراسات المعاصرة باسم تعدد المعنى ، لكن هذا ليس هدف عبد القاهر . لو كان عبد القاهر يهدف الى اثبات نراء العلامة اللغوية بالمعنى لأشار الى أن المعنى الثانى قد يدل على ثالث أو ما يفوق . فاذا قلنا عن رجل نخاف على ثروته من التبديد : « هو كثير الرماد » لكان هناك ثلاثة معان على

• (٦٩٨) الدلائل - ص ٢٦٣

• (٦٩٩) الدلائل - ص ٢٦٣

الأقل : فكرة الرماد معنى أول ، والكرم اللازم عنه معنى ثان ، والخطر الذى يهدد الذروة الناشئ عن الكرم معنى ثالث . وتلك العلامة اللغوية التى نسميها بالكتائية ليست إلا مجالاً لغوياً واسعاً حاقلاً بالدلالات ، أو بما يسميه الدكتور لطفي عبد البديع « لحظات الدلالة » (٧٠٠) . أما عن عبد القاهر فإن هدفه الحقيقى هو التمييز بين مستويين : الحقيقية أو الوضع ، وما يسميه بالصوير ، أو المعنى الثانى . هذان المستويان صورة من التمييز بين ما هو طبع ثابت كالحقيقة ، وما هو صناعى مكتسبة . وبين هذين المستويين يركز عبد القاهر على الابداع الفنى من حيث هو خافى لعلامات ، أو سمطقة تعيد انماح الدلالة . وعلى هذا النحو نستطيع أن نرى فى مفهوم الابداع الفنى حضوراً دائماً وراء المسكوكات المختلفة التى يحملها عبد القاهر .

(ح) خلاصه القول ان نظرية عبد القاهر نظرية فى الابداع الفنى ترى فيه نشاطاً للطبع من ناحية ، وتحاول أن تصبط دلائل وأسرار جانبه الصناعى المكتسب من الناحية المقابلة . واعتمدت النظرية على مبدأ أولى خصب هو النظم عملت رأسياً على استبداله بالمفاهيم المختلفة التى دواهجها . ولما كان هذا المبدأ الخصب ترى الجوانب ، متعدد المستويات ، تكامل له مستويان : مستوى النحو فى الدلائل ، ومستوى المعانى فى الأسرار ، وتحقق للبنية الأفقية للنظرية تكاملها . وعلى هذا كان كتاب الدلائل كتاباً فى علم البيان الخاص بالتركيب النحوية ، وكان كتاب الأسرار كتاباً فى علم المعانى الخاص بالتركيب التصويرية ، خلافاً لفكرة الشائعة عن الكتابين ، المعتمدة فى تفسير عبد القاهر على المصطلح السكاكى الذى يوصف عادة بأنه آساء الى نظرية الجرجاني .

ولقد لمسنا مواضع تماس بين الخطاب العام الأولى والخطاب المنهجى العلمى داخل الخطاب النقدي لعبد القاهر . ولمسنا فعالية مفهوم الابداع الفنى فى كشف بنية المذهب النقدي لعبد القاهر ، بمعنى فعالية المفهوم فى حل معضلات النية الكلية لمجمل الجهود النقدية للجرجاني العظيم . وبقي لنا أن ننظر فى الجانب المذهبى من الموقف النقدي له ، قاصدين أن نكشف عن تفضيل عبد القاهر لأشكال محددة من الكتابة ، وانحيازه لصور خاصة من الابداع . ويتضح هذا الجانب فى أمرين بهما نتم تحليل الخطاب النقدي عند عبد القاهر الى مستوياته الثلاثة ، ونوضح ما بينهما من تداخل ، وما ينجم عن هذا التحليل من تحديد أدق لمفهوم الابداع الفنى فى خطابه النقدي .

١ - الأمر الاول من هذين الأمرين هو مفهوم النظم ذاته ،
 فعبء القاهر يميز بين نمطين من النظم أو الكلام . أما عن النمط الاول
 « وهو ما تتحد أجزاؤه حتى يوضع وضعاً واحداً ، فاعلم أنه النمط العالى
 والباب الأعظم ، والذي لا ترى سلطان المزية يعظم فى شئ كعظمه
 فيه » (٧٠١) . ومن الجلى أن جميع ما بعد قوله : « فاعلم » أحكام قيمة ،
 تكشف عن تفضيله لهذا النمط الذى تتحقق فيه « وحدة الأجزاء » بشكل
 لا يقبل الحذف أو الاضافة . ولكن ما معنى هذه الوحدة ؟ جميع النماذج
 التى ساقها فى الاستشهاد على هذا النمط قبل عبارته المقتبسة السابقة
 تدل على أن المراد هو الوحدة الناشئة عن معانى النحو . والنظر فى النمط
 الثانى من أنماط الكلام يزيد الأمور وضوحاً ، وهو ما يظهر فى هذا
 النص :

« واعلم أن من الكلام ما أنت تعلم إذا تدبرته
 أن لم يتخبط وانسده الى شئ رويته حتى انعم ،
 بل ترى سبيله فى فهم بعضه الى بعض . سبيل
 من عهد الى لال فخرطها فى سلك ، لا يبقى أكثر
 من أن يمنعها التفرق ، وكون نفساً اشياء بعضها
 على بعض . لا يرويه فى نفسه ذلك أن تجيء له منه
 هيئة أو صورة ، بل ليس الا أن تكون مجموعة فى
 رأى العين . وذلك اذا كان معنك ، معنى لا تحتاج
 أن تصنع فيه شيئاً غير أن تعطف للفظ على مثله ،
 كقول الجاحظ :

« جنبك الله الشبهة ، وعصمك من الحيرة ،
 وجعل بينك وبين المعرفة نسبا ، وبين الصدق
 سببا . وحجب اليك التثبت ، وزين فى عينك
 الانصاف ، وأذاقك حلاوة التقوى ، وأشعر قلبك عز
 الحق ، وأودع صدرك برد اليقين ، وطرد عنك ذل
 اليأس ، وعرفك ما فى الباطل من الدلة ، وما فى
 الجهل من القلة » (٧٠٢) .

ما الذى نستفد من هذا النص ؟ سننفيد أولاً ، أن عبء القاهر
 يرى فى النص مرآة لطبع المبدع ، وأنه يرى فيه مرآة للعمليات الإبداعية ،
 ان كانت صادرة عن روية ، أو عن بديهة . ومعنى هذا أنه يرتب انكاره

(٧٠١) الدلائل ص ٩٥ .

(٧٠٢) الدلائل ص ٩٦ - ٩٧ .

للمنط الثاني من الكلام على فهمه للابداع الفنى ، كما يرتب اعجابه بالنمط الأعلى على ذات المهن للابداع الفنى . ويعنى ، بالإضافة الى هذه النتيجة ، أن الابداع الفنى يصل الى أعلى مستوياته حين يحقق وحدة الأجزاء بدرجة تفقد معها الأجزاء طابع التجزؤ ، وتنبثق عنها هيئة موحدة شاملة تسترعى الانتباه .

ونستفيد من هذا النص ، ثانيا ، أن عبد القاهر ينكر ذلك النمط من الخطاب الذى يقوم على ما يسمى بالاستطراد ، أو الاسهاب ، أو التدفق المسرف . ويمثل عبد القاهر لذلك النمط الذى لا يحبذه بعبارة للجاحظ من مقدمة الحيوان . لاشك أن عبد القاهر لم يستطع أن يدرك جماليات أسلوب الجاحظ ، ولا شك أن هذا يرجع الى دعم عبد القاهر للمذهب المحدد فى الكتابة ، واعجابه بشكل خاص منها . والناظر فى تحليل الخطاب الابداعى فى نص الجاحظ المستشهد به يرى فيه طبيعة خاصة . هذا خطاب مادته الدعاء ، وقيمتة عاطفية ، وزمنه المستقبل ، ومنهجه المودة ، وغايته ارضاء المخاطب والأحاسيس المنشودة منه السرور . ولهذا الخطاب بنية موحدة تقوم على التوازن التكرارى على المستوى الأفقى ، والتقابل الدلالى على المستوى الرأسى . فعبارات نص الجاحظ متوازنة ، تقوم على مفهوم لم يعن به عبد القاهر هو التنعيم النحوى : فالجملة تتألف من فعل ماض يقيه الدعاء ، مسنود فى أول جملة الى فاعله : الله ، صراحة ، ومسنود اليه فى باقيها اضمارا . يعقب عنصرى الاسناد الرئيسيين المتغير الوحيد فى هذا التوازن التكرارى . هذا المتغير هو المدعو به . والمتغيرات الاستبدالية المدعو بها تقع كلها على محور التقابل بين المعرفة والجهل ، وما هو ذو صلة بهما ، كالشبهة والحيرة ، والصدق والتشبيت ، والحق والباطل ، الخ . ويبدو لنا أن عبد القاهر قد استشعر أن بنية هذا الخطاب بفضل متغيراتها المتنوعة المتبادلة ليست بنية مغلقة ، بل هى بنية مفتوحة . هذه الخصيصة - أعنى انفتاح البنية - هى فى حد ذاتها علامة دالة ، فهى ما يوحى للمخاطب بأن المتكلم يحمل ما لا حد له من الأمانى الطيبة . ونستطيع على نفس النحو أن نحلل الخطاب الابداعى فى النماذج الثلاثة الأخرى التى أوردها عبد القاهر عقب نص الجاحظ .

لكننا يجب أن نقرر أن عبد القاهر بدعوته الى مبدأ وحدة الأجزاء ، أو اندماجها فى هيئة واحدة ، كان سابقا لعصره فى ادراك مفاهيم الوحدة الجمالية وصلتها بالابداع الفنى . لكن هذا السبق لا ينفى أنه كان يسعى بمصطلح النظم الى الدعوة لنسكل محدد من أشكال الكتابة لم يجد له نماذج نثرية كافية فأنحصر فى لونين من الخطاب : القرآن ، والشعر

ومن اقرار الحق أن نقول أن عبد القاهر كان يرى في أشكال الخطاب التي لا ينطبق عليها مصطلح النظم جماليات ترجع الى اللفظ ، أو الى المعنى . وفى كتاب أسرار البلاغة تجده يعلق على ذات النص الذى أورده للجاحظ معجبا بما فيه من توفيق وموارنة بين المعانى ، وخلو من تكلف السجع والتجنيس (٧٠٣) ، دون أن يرى فيها صورة من النمط العالى من النظم .

٢ - وإذا كنا نستطيع أن نلمس الجانب المذهبى فى الموقف النقدى لعبد القاهر من خلال مفهوم النظم نفسه ، مما يعنى أن الجانب المذهبى له تأثير قوى فى تشكيل المنهج النقدى نفسه ، فإننا نستطيع أن نلمسه فى الجانب المطبئى من عمل عبد القاهر ، حين نتناول بالدراسة الشاهد الشعري لديه . ونحتاج دراسة الشاهد الشعري عند عبد القاهر الى احصاء هذه الشواهد ، وتوزيعها على شعراء العربية ، وتأمل حظوظهم منها ، لعلنا نذكر ما يذهب اليه هازارد آدامز من أن المخنارات الادبيه تمثل لونا من النقد العنيف الذى يسقط أشكالا من الكتابة ، ويعلى من قيمة أشكال أخرى . وبدراسة الشواهد الشعرية فى دلائل الاعجاز نجد أن أكثر الشعراء فى الاسسشهد بهم ثلاثة شعراء : أبو تمام ، والمتنبى ، والبحتري . أما أبو تمام فقد استشهد به فى أربعين موضعا ، ولم يسق أية أخبار يشارك فى روايتها أبو تمام أو تخبر عنه ، وقد خطاه فى سبعة مواضع . أما المتنبى فقد استشهد به فى واحد وستين موضعا ، ولم يسق أية أخبار يشارك فى روايتها أو تخبر عنه ، وخطاه فى أربعة مواضع . أما البحتري فقد استشهد به فى واحد وأربعين موضعا ، وساق عنه ثلاثة أخبار ، ولم يخطئه فى أى موضع . ومع أن شعر المتنبى يبدو أقرب الى عبد القاهر ، الا أننا لا نستطيع أن نهمل سوقه الأخبار عن البحتري ، وعدم نخطئه له فى أى موضع . وتجده عبد القاهر فى أحد المواضع يفضل بيتا للبحتري على بيت للمتنبى (٧٠٤) . وتجده فى موضع يفضل استخدام البحتري لكلمة « أخدع » على استخدام أبى تمام لها (٧٠٥) . وتجده يستشهد بخبرين عن البحتري ينفى فهما علم الشعر عن الغوى أبى العباس ثعلب لأن ثعلب لم يدفع فى مسلك طريق الشعر ، بما يعنى أن البحتري عند عبد القاهر كان « منقادا فى علم البلاغة ، مبرزاً فى شأوها » (٧٠٦) كما يقول بوجه من التعميم فى تقديم الخبرين .

(٧٠٣) الأسرار - ص ٧ .

(٧٠٤) الدلائل ص ٥٦٥ .

(٧٠٥) نفسه ص ٤٧ .

(٧٠٦) نفسه ص ٢٥٢ - ٢٥٣ .

وتجده فى موضع يصف تعبيرا للبحترى بأنه « من شبه السحر » (٧٠٧) ،
وتعبيرا آخر بأنه « عجيب » (٧٠٨) ، وما الى ذلك من الصفات . وتجده
فى أسرار البلاغة يستشهد بقوله :

كلفتهونا حدود منطقكم

فى الشعر يكفى عن صدقه كذبه

مؤكد أن المراد بالكذب هو النخيل (٧٠٩) ، أى أن البخرى مؤثر
فى فهم عبد القاهر للشعر . ومع أنه لم يخطئ البخرى فهو يخرج فى
الأسرار من بيت يعيبه على المتنبي لأنه بالغ فى المدح حتى صار ذما ، الى
أن يعرج على أبى تمام باللوم لتهاونه وعدم احرازه فى مبالغته (٧١٠) .
وتجده فى الدلائل يجمع شواهد لأبى تمام فى تكلف التجنيس والاستعارة .
ويعيها (٧١١) .

وهذا كله يؤكد أن ميل عبد القاهر انما ينجبه الى البخرى فى المقام
الأول ، والمتنبى فى المقام الثانى ، ثم الى أبى تمام كلما أتى بشئ شبيه
بهما .

وهناك موقف واحد فى الدلائل يبدو فيه البخرى كان عبد القاهر
يوجه له نقدا . يقول عبد القاهر :

« واعلم أن من الكلام ما أنت ترى المزية فى
نظمه والحسن ، كالأجزاء من الصبغ تتلاحق
وينضم بعضها الى بعض حتى تكثر فى العين ،
فأنت لذلك لا تكبر شأن صاحبه ، ولا تقضى له
بالخلق والاستاذية وسعة الذرع وشدة المنة ، حتى
تستوفي القطعة وتأتى على عدة أبيات . وذلك
ما كان من الشعر فى طبقة إما أنشدتك من أبيات
البخرى ، ومنه ما أنت ترى الحسن بهجهم عليك
منه دفعة ، ويأتيك منه ما يملأ العين ضربة ، حتى
تعرف من البيت الواحد مكان الرجل من الفضل ،
وموضعه من الخلق ، وتشهد له بفضل المنة وطول

(٧٠٧) نفسه ص ٥٤٩ .

(٧٠٨) نفسه ص ١٧١ .

(٧٠٩) الأسرار ص ٢٣٥ .

(٧١٠) نفسه ص ٢٢٠ .

(٧١١) الدلائل ص ٥٢٣ - ٥٢٤ .

الباع ، وحتى تعلم ، ان لم تعلم القائل ، أنه من
 قيل شاعر فحل ، وأنه خرج من تحت يد صناع ،
 وذلك ما اذا أنشده وضعته فيه اليد على شيء
 فقلت : هذا ، هذا ! وما كان كذلك فهو الشعر
 الشاعر ، والكلام الفاخر ، والنمط العالى الشريف ،
 والذي لا تجده الا فى شعر الفحول البزل ، ثم
 المطبوعين الذين يلهمون القول الهاما » (٧١٢) •

وظاهر القول أنه يقلل من قيمة شعر البحرى • لكننا ينبغي أن
 نلاحظ بدقة أنه قطع للبحرئ هنا بقوة الطبع ، أو ما يسميه بالحقق ،
 والمنة ، والباع الطويل • واذا رجعا الى نص البحرئ الذى يسير اليه
 وجدناه يقدمه نموذجا على الشعر الجميل الذى يعود جماله الى روعة نظمه
 وحسن وضعه الكلام الوضع الذى يقتضيه « علم النحو » (٧١٣) •

والمأمل فى النص يدرك أن عبد القاهر يميز بين نوعين من النظم
 الجميل : أحدهما لا يظهر أثره الا بعد اكتماله ، لأنه يحتاج الى « طول »
 باع ، ويحتاج الى طول « ابداع » ، بمعنى أنه يحتاج الى كم من الأبيات ،
 وتوال من الأصباغ حتى يظهر • وعبد القاهر لم يسم لنا هذا اللون من
 النظم ، لكنه معروف ، والاشارة الى البحرئ تؤكد وتكشفه ، انه شعر
 الطبع الذى يعتمد على تدفق الشاعر ، وطول القصائد وتوالى الأبيات .
 وتعاقب التعبيرات ، وما يسمى بالنفس الطويل • والبحرئ علم أو علامة
 على هذا كله •

أما النوع الثانى فالمراد به - على الأغلب والأظهر - ما يسمى بعيون
 الشعر ، أو ما سماه البحرئ نفسه : « أعراق الذهب » (٧١٤) • فعيون
 الشعر قليلة ، ولذا يعقب عبد القاهر على كلامه بأنك مضطر أن تفلى
 الديوان لتجمع منها شيئا ليس بالكثير (٧١٥) • وقبل أن يخطر ببالنا
 أن عبد القاهر يريد شعر الصنعة ، فلننظر فى السطر الأخير من كلامه ،
 حيث يصرح بأنه يريد شعر المطبوعين من الفحول • ذلك هو « النمط
 العالى الشريف » • واذا ضممنا الى هذا التعبير ما أسماه من قبل « النمط
 العالى » من الكلام ، الذى تقدم فى بيان الجانب المذهبى من مفهوم النظم ،
 لأدركنا على الفور الى أى حد يتجه عبد القاهر الى دعم شكل محدد من
 الكتابة •

• (٧١٢) الدلائل ص ٨٨ - ٨٩ •

• (٧١٣) نفسه ص ٨٥ - ٨٦ •

• (٧١٤) نفسه ص ٢٥٣ •

• (٧١٥) نفسه ص ٨٩ •

ولا نستطيع أن نستبعد أن يكون رأى عبد القاهر فى البحرى .
كالرأى الشائع الذى يرى فيه أنه أقل أخطاء من أبى تمام ، وأقل عيوباً
منه ، ولكن شعره الوسط أكثر وأجود من أوساط شعر أبى تمام لما فيها
من معيب .

ومهما كان الأمر فائناً نسنسعر موقفاً مذهيباً فى فكره العظم ،
ونسنشعره فى شواهد عبد القاهر ، ونرى أن نموذجه الجمالى الأعلى
يجمع بين البحرى والمنبى على نحو واضح ، مع دور غير بسيط للمعنى
فيه .

وهن الظواهر الغربية فى دراسة شواهد عبد القاهر الشعرية أنه
لم يستشهد فى أى موضع بأى شىء من شعر معاصره الكبير أبى العلاء
المعرى . وقد يرجع هذا الى أن عبد القاهر لم يفادر جرجان ، ولعله لم
يسمع بأبى العلاء . لكن هذا احتمال ضعيف لسعة معارف عبد القاهر .
وليس مستبعداً أن يكون فى لزوم أبى العلاء ما لا يلزم فى الشعر خروجاً
عن النمط العالى الذى اختاره عبد القاهر ، وربما يكون فى شعر أبى العلاء
ما يتوقف عن الخوض فيه عقل سنى أشعرى يخشى الزلل والمجديف ،
وان كان استشهاده بأسماء مثل أبى نواس ، واتساع أفق عبد القاهر
يضعفان هذا الاحتمال .

وبغض الطرف عن جليلة الأمر فان هذه الظاهرة ليست جوهرية .
الآن فى التدليل على صحة ما نذهب اليه من أن عبد القاهر برغم حرصه
على الموقف العلمى المنهجى المترفع عن الانخراط فى صراعات المذاهب
الشعرية بما يؤثر على طلب العلم للحقيقة المتميزة من المنافع ، إلا أن
موقفه - فى أحد مستوياته - كان ينطوى على دعم واضح لنموذج جمالى
أعلى صادر عن محاولة حثينة لاعادة ترتيب المعانى والقضايا التى تهتم
العقل الانسانى فى حضارة الاسلام ، من خلال الفعل الجمالى المبدع .

ابن طباطبغا العلوى

(أ) انبات أهميه الدور الذى يلعبه مفهوم الابداع الفنى فى مسرور ابن طباطبغا النقدى : « عيار الشعر » ، وشرح هذا المفهوم : طبيعته ، وأدواته ، وآليته ، مسألتان يسيّر تان . يسهل الأمر أن ابن طباطبغا ، فى مطلع كتابه ، يقول لمخاطب مجهول انه يؤلف الكتاب اجابة لما طلب وصفه « من علم الشعر ، والسبب الذى يتوصل به الى نظمه ٠٠٠ » (٧١٦) والنظم هنا هو الابداع . بهذا يصبح لموضوع الكتاب جانبان ، أحدهما هو الابداع ، والأدوات التى تعين عليه . والجانب الآخر : علم الشعر ، ليس منبت الصلة بمفهوم الابداع ، بل الصلة بينهما حميمة . فعلم الشعر علم تهذيب الطبع ، وتنمية الملكة ، عن طريق النظر فى مختارات من نماذج الشعر الجميل ، فيكون فى تكرار النظر فيها ، وحفظها ، رياضة للفهم ، وتهذيب للطبع ، وتلقيح للذهن ، ومادة للفصاحة ، وسبب للبلابة (٧١٧) . وليست هذه هى المحاولة الأولى لابن طباطبغا فى علم الشعر ، فلقد أشار فى (عيار الشعر) الى محاولة سابقة له فى كتاب اسمه « تهذيب الطبع » ، جمع فيها مختارات من الشعر ليرتاض من تعاطى قول الشعر بالنظر فيها ، ويحتذى على تلك الأمثلة فى فنونها . ونبه ابن طباطبغا الى أنه قد شد عنه « الكثير مما وجب اخياره وايناره ، واذا استفدناه ألحقناه بما اخترناه ٠٠٠ » (٧١٨) بما يكشف عن طبيعة « عيار الشعر » كامتداد « لتهذيب الطبع » فى خدمة علم الشعر : علم الاختيار الأدبى . ولأنك أن هذا العلم محاولة نجريبية لتنمية الملكة المبدعة لها جانبان : أحدهما يمثل تدخلا من الخارج يقوم به الناقد بطرح مختاراته ، وثانيهما يمثل جهدا ذاتيا داخليا يقوم به المبدع فى النظر ، وتكرار النظر ، والاستيعاب ، والحفظ . وهذا العلم ، من جهة أخرى ،

(٧١٦) أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبغا العلوى (ت ٣٢٢ هـ) . عيار الشعر : تج د . عبد العزيز بن ناصر المانع - الرياض - دار العلوم - ١٩٨٥ م - ص ٥ .
(٧١٧) ابن طباطبغا : عيار الشعر - ص ١٥ وعباراته المقبسة تعليق على عبارة لحالد بن عبد الله القسرى فى أن أباه حفظه ألف خطبة ثم أمره بناسيها مما سجل عليه الكلام .
(٧١٨) العيار - ص ١٠ وانظر ص ١٢ ، ١٩ ، ٥٠ حيث يحلل على « تهذيب الطبع » .

جهد توجيهى لتنمية الملكة بوسيلتى : المران ، والتعلم . واستهداف علم الشعر لتهديب الطبع ينبت قوة الصلة بين علم الشعر والابداع ، ويجعلنا نقول ان كتاب (عيار الشعر) يفوم أساسا على مفهوم الابداع الفنى .

وأول ظهور ساطع لحضور مفهوم الابداع نعرىف ابن طباطبا للشعر اذ يقول :

« الشعر - أسمعك الله - كلام منظوم بان عن
المشور الذى يستعمله الناس فى مخاطباتهم بها
خص به من النظم الذى ان عادل به عن جهته مجته
الاسماع وفسد على الذوق . ونظمه معلوم محدود ،
فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج الى الاستعانة على
نظم الشعر بالعروض التى هى ميزانه ، ومن
اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه
وتقويمه بمعرفة العروض والحدق بها حتى تصير
معرفة الاستفادة كالطبع الذى لا تكلف معه » (٧١٩) .

ومن الشائق أن نتأمل وجوه كلمة النظم التى تتكرر كالنبض فى قلب النص . النظم هو الخصيصة الجوهرية للشعر التى تميزه عن النثر من جهة ، وتمنحه جماله فى السمع والذوق من جهة ثانية . ويخطر للبال أن النظم بهذا هو العروض . يعضد هذا الفرض أن نظم الشعر « معلوم محدود » وكان العروض فى القرن الهجرى الرابع معلوما، محدودا، مكتملا . ولكن النص يجعل العروض ميزان النظم ، ومعينا عليه ، مما يلقي على دلالة النظم ظلا من سعة المعنى يفوق الاكتفاء بالعروض . نظم الشعر شئ أكثر من تكلف العروض . يقول ابن طباطبا فى موضع ثان « وأحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظاما يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله ٠٠٠ » (٧٢٠) النظم هنا يتجاوز العروض بمراحل كثيرة . انه جذر من جذور فكرة النظم عند عبد القاهر الجرجاني . النظم ههنا هو التأليف ، والتركيب ، والتنسيق . النظم هو الابداع .

ومن الشائق كذلك أن نتأمل فى التحويلات الدلالية التى اشتمل عليها النص ، وما فيها من آلية فى الخطاب النقدى لا يمكن تجاهلها . السعير ، فى هذا النص ، يؤول الى النظم ، والنظم يؤول الى الطبع والذوق ، ويؤولان بدورهما الى نوعين من المعرفة : المعرفة الاستفادة التى تتحقق بمعرفة العروض والحدق بها ، وشرطها أن تصل الى درجة الخلو من

(٧١٩) عيار الشعر : ص ٥ - ٦ .

(٧٢٠) نفسه - ص ٢١٣ .

الشعورية والارادية للمبدع ، بما فى ذلك مهنته ، وصنعه ، وذوقه الشخصى ، ووعيه بالمشاكل الجمالية ، وما الى ذلك ، أدوات الابداع يستعين بها من أجل تحقيق عمله الفنى (٧٢٤) . لكن الظاهر ان رأت فى هذه الادوات جزءا من تدفق تيار الوعى الذى يتحقق فى الابداع ، بينما ظلت فى التصور القديم أدوات ترهف الملكة العقابية وتسمى فواها دون أن تصبح جزءا من تيار الوعى . وعندما نجد المعتزلة يستدلون على أن الفرد منا يحدث تصرفه كالبناء والكتابة وغيرهما ، بأنه لا بد أن يجمع آلات الكتابة أو آلات البناء ويستنظر أن يصير دارا مشيدة أو مسربة مكتوبة دون قبل منه (٧٢٥) ، فإن الآلات - فى هذا المال - آلات للفعل وليست آلات للوعى . وفياسا على هذا المال نميز بين الاستخدام الظاهري واستخدام ابن طباطبا لفكرة الأداة . ويظل فى وصف المدرات والمعارف بالأدوية مزجا تحريبا واضحا فى التصور القديم .

ولقد دعا ابن طباطبا التساع الى أن ينتفع بمعارفه الأدبية فى نظم الشعر « حتى لا يكون ملفقا مرقوعا ، بل يكون كالسبيكة المفرغة ، والوشى المنمنم ، والعقد المنظم ، والرياض الزاهرة » (٧٢٦) وههنا نجد أنفسنا أمام رمز « العقد » فى التصور البلاغى ، ونجده مرتبطا بالنظم بما يعنى أن النظم تنسيق لحبات العقد ، أو ربط وترتيب لها كلما يكون الربط أوثق يكون أفضل . ومن هنا تكون الرموز الأخرى : السبيكة المفرغة ، الوشى المنمنم ، الرياض الزاهرة ، أنواعا من رمز العقد ، نرى فى القصيدة « مجموعة » ، أو « تركيبا » ، أو « أخلاطا » من الوشى ، ومن الزهور ، قد تتداخل كالسبيكة ، أو تتباعده كالرياض بعض الشيء . لذا يمتاز الشعر من النثر بأن الأخير « نثر » للحلى بلا سلك ينظم هذا النثر . أما الشعر فجوهرة النظم . ويؤدى هذا التقدير لفكرة النظم الى أن ينصرف أبو الحسن عن الاستدلال بالنص على سمات الطبع من حيث قوته وضعفه ، الى أن يحتفل بتتابع جواهره ، وما بينها من ترابط ، أو تنسيق ، أو تأليف ، أو تركيب ، أو - لنقل بإيجاز - من النظم .

وما أن يفرغ أبو الحسن العلوى مما قبل عملية الابداع مما أسماه « أدوات الابداع » ، حتى ينتقل الى لحظات الابداع وآلياته ، تمهيدا

(٧٢٤) د. زكريا ابراهيم : مشكلة الفن - القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٧٩ م - ص ١٦٩ .

(٧٢٥) د. محمد عاطف العرامى : تجديد فى المذاهب الفلسفية والكلامية - دار المعارف - ط ٣ - ١٩٧٦ م - ص ١٣٠ نقلا عن المغنى ٣٢/٨ .

(٧٢٦) عيار الشعر : ص ٧ .

للانتقال الى ما بعد الابداع ، وهو تقويم النص تقدياً ، وتدوقه ، والتمتع به . ويقول ابن طباطبا فى تحليل عملية الابداع :

« فاذا أراد الشاعر بناء قصيدة مفضى المعنى
الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نورا ، واعد
له ما يلبيسه اياه من الألفاظ التى تطابقه ،
والقوافى التى توافقه ، والوزن الذى سلس له
القول عليه ، فاذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذى
يرومه أثبته وأعمل فكره فى شغل القوافى بما
تقتضيه من المعانى على غير تنسيق للشعر
وترتيب لفنون القول فيه بل يعلق كل بيت يتفق
له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله ، فاذا
كملت له المعانى ، وكثرت الأبيات ، وفق بينها
بأبيات تكون نظاما لها ، وسلكا جامعاً لما تشئت
منها . ثم يتأمل ما قد آداه اليه طبعه . ونتجته
فكرته فيستقصى انتقاده ، ويرم ما وهى منه ،
ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية» (٧٢٧)

ويبدو أن الباحثين قد استشعروا ما فى معالجة ابن طباطبا من نظرة
رأسية زمانية تنتقل من تحليل ما قبل الابداع ، الى تحليل لحظات
الابداع ، الى ما بعدها من تقويم النص ، فمضى الباحثون يرون فى هذا
النص تحليلاً وترتيباً لما يسمى بمراحل الابداع أو الخلق .

من هنا رأى الدكتور محمد زغلول سلام فى هذا النص أربع مراحل
للخلق : الفكرة - اختيار الأسلوب - الصياغة - التنقيف (٧٢٨) . ورأى
باحث آخر أن يقدم مرحلة الصياغة الى المرتبة الثانية ، وأن يؤخر مرحلة
اختيار الأسلوب الى المرتبة الرابعة ، وفصل بينهما بمرحلة ثالثة فى
التوفيق بين المعانى المتفرقة التى صاغها الشاعر ، فاستقام له بهذا خمس
مراحل (٧٢٩) . ووقعت قراءة النص على أساس من فكرة مراحل الخلق
- دون تحليل للغة الخطاب النقدي فيه - فى أخطاء عدة . من هذه الأخطاء
أنها فكرت فى النص بمصطلحات لم يقل بها العلوى . من ذلك استخدام
كلمة « اختيار الأسلوب » . وربما كانت كلمة الأسلوب أبعد كلمة عما
يريد العلوى ، فالأسلوب هو الطريق ، وطريق الشاعر محدد صارم ،

(٧٢٧) نفسه ص ٧ - ٨ .

(٧٢٨) د . محمد زغلول سلام : تاريخ النقد الأدبى والبلاغة . ص ١٧٦ .

(٧٢٩) د . الحسينى المرسى : مفهوم الشعر فى النقد العربى . ص ١٨٥ .

ينتقل بين أعراض متنوعة لكنها محددة ، لها أيضا ترتيبات محددة ، ولكل معنى تعبيرات ليس له أن ينتهكها ، فلا اختيار في الأسلوب بالمعنى القديم . الكلمة النى استخدمها العلوى ليست الاختيار ، لكنها « الاعداد » ، وهى تشير الى ضرب من التدخل فى اللفظ والقافية والوزن ليصبح اللفظ مطابقا للمعنى ، والقافية موافقة له ، والوزن ساسا معه . أما كلمة الاختيار فلا تشير الى هذا التدخل الذى يكشف عن تصور ابن طباطبا أن اللفظ له ضروب من التحسين متميزة من ضروب تحسين المعنى ، وهو التصور الذى سوف يعلن عنه صراحة فى موضع آخر من كتابه . كما أن كلمة الاختيار توهمنا أن الشاعر فى تصور ابن طباطبا يعمل على المحور الاستبدالى للأساليب بالمعنى الحديث . وإذا تأملنا العلاقة بين المعنى من جهة واللفظ والقافية والوزن من الجهة المقابلة ، وجدناها علاقة تجاور بين أطراف يحسن بينها التطابق والتوافق والسلاسة دون التوحد ، مما يؤدى الى تفكك الحقيقة اللغوية ، وتمزق العلامة الدالة ، ويتنافى مع الاختيار والاستبدال .

ومن أخطاء فكرة المراحل فى قراءة النص أنها أهملت الخصيصة الجوهرية فى الخطاب النقدي العلوى ، فهو خطاب توجيهي . تعنى هذه الخصيصة أن العلوى ليس مشغولا بتحليل مراحل الإبداع عموما ، لكنه مشغول باقتراح نسق محدد من الإبداع لمن أراد الاجادة . يدل على ما نقول استخدام ابن طباطبا لظرف الزمان المستقبل « اذا » فى مطلع النص ، وبناء الجمل عليه ثلاث مرات فى النص ، فهو يتحدث عن إبداع محتمل فى المستقبل ، مطلوب أدائه من الشاعر ، لا عن تحليل لمراحل الإبداع عموما . ومن أدلة هذا الطابع التوجيهي « الفاء » التى افتتح بها النص ، فهى نائبة عن عبارة كاملة ، كأنه يقول : اذا حصلت المعارف التى وجهتك إليها ، واذا اكتملت لك أدواتك ، فعليك بالسلوك فى الطريق التالى للإبداع الناجح . وتحليل لغة الخطاب بهذا مدخل أساسى لقراءة النص .

وفى ضوء فكرة المراحل رأى الحسينى المرسى أن بناء القصيدة عند ابن طباطبا ، عملية مصطنعة لاستكراه الشعر (٧٣٠) ، وأن الشعر عنده وليد العقل ، وهذه ولا شك نزعة علمية وروح تقريرية فى فهم الشعر ، وأنه مجرد صنعة محضة دون اعتبار لمقومات الشعر من وحى والهام وخيال (٧٣١) . واذا عدنا الى نص ابن طباطبا فسوف نرى فى أوله أنه

(٧٣٠) د الحسينى المرسى : مفهوم الشعر فى النقد العربى - مصدر سابق - ص ٩ .

(٧٣١) نفسه - ص ١٨٥ .

ينحدث عن الابداع الفنى بعد أن «يريد» الشاعر بناء القصيدة . أى بعد تحقق الارادة ، فلا اضطناع ، أو استكراه ، ولا مجال لذكر الوحى والالهام ما دام سائفين على ارادة الكتابة . باعنين عايتها ، ولا مجال لذكرهما ما دام ابن طباطبا ، وما دام النقد المنهجي المديم كله ، يفهم مفهوم الابداع الفنى على فكرة الطبع أو الماكة . هذه بلا شك نزعة عامية محدودة فى فهم الشعر بدلا من رده الى قوى غيبية تلمس انسانيه فعل الابداع ، وتخفى توجهاته . والخطأ الاكبر فى القول بفكرة المراحل أنها فكرة حديثة نحاول اسقاطها على كلام أبى الحسن . ومع هذا فان الباحثين لا يحاولون أن يوازنوا بين المراحل التى يرونها فى كلام العلوى والمراحل التى ذكرها المحذرون . اذا ابعجنا الى التجريبيين أمثال باريك ، ووردزورت ، وشولزبرج ، وشتاين ، وبوانكاريه ، وهلمولتز ، ومدينك ، وجبلغورد ، وغيرهم ، نجدهم يدورون فى النفس المربع الذى وضعه والاس لمراحل الابداع ، الذى ينقسم فيه الابداع الى : مرحلة الاستعداد Preparation ومرحلة الاختمار Incubation ، ومرحلة الاشراق Illumination ومرحلة التمهيد والتقييد Verification (٧٣٢) .

ومع هذا فان البحث التجريبي يقرر أن هذه المراحل مداخلية ، يصعب التمييز بينها ، حتى اننا - آخر الأمر - لا نستطيع التقسيم الا الى مرحلتين كبيرتين : الاستعداد والتحضير من جانب ، والتنفيذ من جانب آخر (٧٣٣) . ويظل هناك قدر لا يستهان به من التداخل بين هاتين المرحلتين ، وكثيرا ما يدخل المبدع فى مرحلة التنفيذ ، ظانا أنه ينفذ خطته التى استعد لها ، فاذا بتحولات جوهرية تخرج به عن الخطة ، أو اذا به يكتشف أن ما ظنه تنفيذا وخالصا من عبء الضغط النفسى للابداع ، هو فى حقيقته - طور من التحضير لتنفيذ آخر قد لا يصل اليه ، ويشعر فيه الا بعد سنوات . ومن الجدير بالذكر أن هذا التقسيم لا يعدو أن يكون أحكاما بعدية ، نكونها بعد أن نكون تصورنا للعمل الابداعى ننفى فيه بعض العناصر الغائبة عن النص الى مستوى التحضير ، ونؤكد فيه بعض العناصر الحاضرة فى النص ، مع أن الغائب قد يكون أشد حضورا من الحاضر المائل .

أما عن الفهم الظاهسرائى فانه يميز بين مرحلتين : الأولى مرحلة ادراك المبدع لشيء ، والثانية ابرازه هذا المدرك لأعين أخرى غير عينه ،

(٧٣٢) د. حنورة : الأسس النفسية للابداع الفنى فى المسرحية - مصدر سابق - .

ص ٣٧ .

(٧٣٢) نفسه - ص ٣٣٦ .

وذلك فى الأثر الفنى • والمبدع فى الحالة الأولى مشاهد ، وفى الثانية معبر • ويبدل المبدع جهدا كبيرا فى فعل الإدراك ، لأن « طبيعته الانسانية » تجعله يمر على الشئ مرورا سريعا ، فلا يرى منه الا فائدته ، أما جهد المبدع فيحرره من « طبيعة الانسان » الى « طبيعة الفنان » التى تجعله يتمهل عند الشئ المفرد فى ذاته ولذاته ، فجهد هذا مقاومة للطبيعة لا انسياق معها • والمبدع لا يتميز من الانسان العادى برهافة طبيعية فى الحواس ، وقوة طبيعية فى القابليات (الملكات) ، لكنه يتميز بتعلمه بقبة لا يتعلق بها سائر الناس فى حياتهم العادية ، وهى معرفة الشئ فى ذاته ولذاته ، وبالتالى فى فرديته لا فيما يشبه فيه غيره (٧٣٤) • ومن الجلى أن هذا الفهم مناقض لما يطرحه ابن طباطبا فى قيامه على جدل المبدع والشئ ، وفى تصور الابداع تحولا قيما معرفيا للوعى لا عملا لقابلية طبيعية كما فى الفهم القديم •

ولقد وضع الشيخ أمين الخولى خلاصة مهمة للمفهم الحديث لمسألة المراحل فقسمها الى ثلاث :

١ - الأولى مرحلة الخلق ، أو الابداع أو الجمع ، وهى ظفر المبدع بأفكار واحساسات وأخيلة وجملة من الآراء والمعانى ، أوجدها ، أو جمعها من اقوال الناس • وهى تقوم على أشياء منها : الارادة ، والملاحظة ، والقراءة ، والتأمل ، والاخلاص •• (٧٣٥)

٢ - الثانية مرحلة الترتيب ، أو التنظيم ، أو التنسيق للمعانى التى أوجدها • وتقوم على الاختيار ، والنظام ، والوضع ، وما الى ذلك •• (٧٣٦)

٣ - والثالثة مرحلة الاخراج والتعبير وفيها تكتمل الصياغة • وتقوم على الفصاحة أو الابانة ، والصور البيانية ، وصنوف الأساليب •• (٧٣٧)

ويرى الشيخ أمين الخولى أن هذه المراحل تنطبق على المروى صاحب الحوليات من المحككين ، والعجل المتسرع الذى يقول بالبديهة ، ويعول على الطبع (٧٣٨) • وينبه على أنها ليست مراحل زمانية لكل منها وقته ،

(٧٣٤) د • سامى الدروبي : علم النفس والأدب - دار المعارف - ط ٢ - ١٩٨١ م -

ص ١٨ •

(٧٣٥) أمين الخولى : فن القول - دار الفكر العربى - ١٩٤٧ م - ص ٥٣ ، ٥٥ •

(٧٣٦) نفسه - ص ٥٣ ، ٦١ •

(٧٣٧) نفسه ص ٥٣ ، ٦١ •

(٧٣٨) نفسه - ص ٥٢ •

ولكنها أقسام جوهرية لجهد المبتدئين ، أو ألوان من نشاطه ، وهذا أساس القول باتباعها على المتأني والعجل (٧٣٩) .

ومن الملحوظ أن الشيخ الخولى يعمل من خلال التقسيم التجريبي الرابع السابق إلا أنه يدمج مرحلتى الاستعداد ، والإشراق معا ، فكما أن كرامة الإيجاد توحى بفكرة الإشراف فإنه ينبه إلى أن مرحلة الإيجاد والأعمال المعينة عليه ، ليست إلا ضروبا من الأعداد الفنية ، قد تشغل السنين الطوال ، والأعوام الممتدة (٧٤٠) . وهو ينتهى كما انتهى التجريبيون إلى أن هذه المراحل متداخلة ، ويحددها - فى خطوة إلى الأمام - بأنها أقسام من الجهد الإبداعي (الموحد على مستوى التجاور فى فعل الإبداع ، لا التبادل الزمنى - كما نضيف إليه) . ومع أننا ندرس الأساليب على أساس أن لكل مبدع أسلوبه ، فإنا لا نقول حتى الآن أن لكل فعل إبداعى أسلوبه فى تنسيق مراحل الفعل ، وإن هذا التنسيق لا يخلو أحيانا من إبداع . وسوف نظل فى دور بلا نهاية ما لم نخرج من فكرة المراحل إلى المحددات الاجتماعية لفعل الإبداع ، وانبثاق الفعل ، أو انبجاسه كالينبوع من صخرها الصلب ، فى إطار التشكيل الحمالى لعلاقة الإنسان بالعالم .

ولا شك أن فكرة المراحل الأربع لها رنين فى « عيار الشعر » لكن الباحثين عالجهوا من خلال نص واحد - غير كامل (*) - من العيار . فإذا حاولنا الموازنة بين المراحل الأربع وكتاب العيار - مع وضع هذا النص الأساسى الذى نحلله الآن فى مقدمة الاهتمام - فسوف نجد مشابهاة ومفارقات هامة تثبت الأساس التجريبي لمنهج العلوى .

(٧٣٩) نفسه - ص ٦٠ .

(٧٤٠) المصدر السابق والصفحة .

(*) عقب ابن طباطبغا على وصفه لمراحل بناء القصيدة بذكر أمور تشمل ضوابط لعملية النصف بحد مراعاتها ، وهى : -

١ - عدم الخلط بين مستويات الخطاب : « إذا أسس شعره على أن يأتى فيه بالكلام الدوى الفصح لم يخلط به الحضرى المولد » وهذا مبدأ اجتماعى ببنى .
٢ - مراعاة مراتب القول والوصف فى فن بعد فن ، مع تمجد الصدف ، والوفى ببن تشبيهاته وحكاياته .

٣ - مراعاة المخاطب (طبقا) فلا يخلط الملوك بالعامية ، أو يرفع العامة لهم : « ويعد لكل معنى ما يليق به ولكل طبقة ما يشاكلها حتى تكون الاستفادة من عقله فى وضع الكلام مواضع أكثر من الاستفادة من قوله فى تحسين نسجه ، وإبداع نظمه » .
أى أنه يفضل احترام الطبقة الاجتماعية على التجويد الشعرى .

٤ - مراعاة حسن التخلص (انظر ص ٨ - ٩ من العيار) .
ولأسف فإن اجتزاء النص من سياقه أهدر كثيرا من فكرة التثقيف عند ابن طباطبغا .

ان حديث ابن طباطبا عما أسماه « أدوات الشاعر » ينطوى على ادراك لفكرة الاستعداد Preparation ، وكذلك اهتمامه « بعلم الشعر » . لكن ابن طباطبا لا يتحدث عن الاستعداد بوصفه استعدادا لنص كما يستعد الصانع لمشروع يحتاج الى ألوان محددة من المعرفة خاصة به . يتحدث ابن طباطبا عن الاستعداد بوصفه ارهافا للملكة يجعله قادرا على انتاج نص أفضل . فالمعرفة عنده عامة شاملة ، وهذا مطلوب ، لكنها فى بعض الأحيان يجب أن تكون خاصة موجّهة لخدمة بنية رمزية محددة تتخلق وتعمل فى وعى الشاعر الجمالى .

أما عن الاختمار والاسراق فادراك أبى الحسن لهما عامض غير واضح ، وإذا خالفنا الباحثين فى تمييزهم بين مرحلتى : الفكرة واختيار الأسلوب فى نص العلوى ، وإذا ذهبنا الى أن حرف العطف « الواو » فى قوله « وأعد » ، لا يعنى التمييز بين مرحلتين ، بل يعنى مطلق الجمع بين جانبى مرحلة واحدة ، هما جانب المعنى ، وجانب اللفظ ، فأننا نستطيع أن نرى فى هذه المرحلة مورا على فكرتى : الاختمار والاسراق ، لا يكاد يفصح عنهما .

أما عن مرحلة التنفيذ فلقد لمسها فى موضعين : حين قال : « فإذا اتفق له ييب يشاكل المعنى الذى يرومه أثبتته » وحين ختم بما أسماه الباحثون - محقين بلاشك - التثقيف ، وهو تأمل النص ، واستقصاء انتقاده ، ورم ضعفه .

وخارج حدود هذا النص نجد ابن طباطبا قد لمس فى حديثه عن السرقات (٧٤١) ما سماه الخولى : جمع الأفكار من أقوال الناس : ولقد لمس فكرة الارادة بافتتاحه نصه بالفعل : أراد . ولمس فكرة القراءة بما سبق عن أدوات الشاعر . ولمس فكرة النظام بحديثه عن النظم . ولمس فكرة الأساليب البيانية بحديثه عن صنوف التشبيه مثالا (٧٤٢) ، وابن طباطبا بهذا قريب من الفهم التجريبي وان كان هناك بعض المفارقات ، لكنها مفهومة لرجوعها الى تطور المناهج العلمية ، والعناية المعاصرة بدقة المصطلح .

وإذا كانت دراسته فكرة مراحل الابداع من كتاب العيار ككل أفضل من دراستها فى نص واحد ، وإذا كان من الواضح أن فهم أبى الحسن لها لم يكن فهما مكتملا ، فإن النص الذى بين أيدينا مازال ينطوى على فائدة مهمة يعوقنا عنها فكرة المراحل . تلك الفائدة تتمثل فى تمييز ابن طباطبا

(٧٤١) عيار الشعر - ص ص ١٢ - ١٥ .

(٧٤٢) عيار الشعر : ص ص ٢٥ - ٥٠ ، ١٤٧ - ١٥١ .

بين نوعين من الأبيات : أبيات نشاكل المعنى المرام ، وأبيات تمثل نظاما وسلكا جامعا لها . وفى هذا التمييز نظرة بلاغية تقوم على رؤية النص . لا مرآة تعكس سمات الطبع المبدع قوة وضعفا ، تدفقا وعيا ، سهولة وعسرا ، بل مجموعة من الحبات الجميلة أنتجها الطبع والفكرة ، وعلى النص أن يجمعها معا ، ويربط بينها ، ويحسن الانتقال من جوهرة الى أخرى . هذا الفهم للنص من خلال رمز العقد هو المقلوب العكسى لتصوير الابداع نشاطا للطبع لبس قائما على تطوير الأجزاء ، أو الوشى المنمنم ، أو تنسيق الزهور ، أو ترتيب النقوش والأصباغ ، أو - لنقل بإيجاز - سلك الحبات فى عقد .

ولا شك أن النص ينطوى على تمييز بين اللفظ والمعنى ، وأن هذا التمييز انعكاس للنظرة للأشياء والوجود كله . لا بوصفه روحا وجسدا ، أو معنى ومبنى ، وانفصالا ما بين الجانبين فى المفهوم الدينى والعقدى (٧٤٣) ، ولكنه انعكاس لنظرة للوجود تقوم على التمييز بين الطبع المبدع ، وتناج ابداعه ، قياسا على الصانع الذى يظل متميزا من مادة صناعته ومنتجه ، وهى نظرة تؤسس علاقات ايجابية بين الذات والطبيعة ، لا تفتتح فيها حدود الذات ، ولا تختلط معالمها ، مع بقاء علاقاتها بالطبيعة حية ، ومع الإشارة الواضحة - ذات البعد الاجتماعى والسياسى - الى أن اللفظ والمعنى ، فى عالم من الصراع الجدلى المذهبى ، غير متطابقين ، وأن السطابق بينهما هدف منشود . وهذه هى شهادة النقد المنهجى القديم على علاقة الانسان بالعالم ، وهذه هى محاولته لرأب الصدع .

(ب) نخلص مما سبق الى أن مفهوم الابداع قد لعب دورا كبيرا فى مشروع ابن طباطبا النقدى ، والى أن طبيعة هذا المفهوم كانت تجريبية ، ترى فيه نشاطا للطبع فى انتاج وحدات جمالية متجاوزة يتألف منها النص . وكانت أدوات عملية الابداع معرفية محكمة بما أسماه « كمال العقل » ، وهو ملكة مهيمنة على الفعل الابداعى . أما عن آلية هذا الابداع فكانت حركة من الطبع الى الفكرة الى النظم : تشر ارادة الابداع الطبع فبدفع بالفكرة الى عالم النظم بألفاظه ، وأوزانه ، وقوافيه ، وأصباغه . وحليه .

وعلىنا الآن أن نشرح بنية المشروع النقدى لابن طباطبا العلوى ، ونبين دور مفهوم الابداع الفنى فى تشكيلها .

(٧٤٣) هذا رأى د. محمد زغلول سلام : تاريخ النقد الأدبى والبلاغة - مصدر

سابق - ص ١٨٦ .

لا يوجد عند ابن طباطبا فكرة خصبة واحدة تسيطر عليه ، بل هو يناقش قضايا مختلفة فيصدر فيها مجموعة من الأفكار المتناسبة بين بعضها وبعض ، نكامل فيما بينها ، ونتعافب وحداتها تعافب أحجار البناء وأجزائه . فابن طباطبا يعمل على المستوى الأفقى لبناء النظرية أكثر من عمله على المستوى الرأسى .

والمناهل فى « عيار الشعر » يستطيع أن يميز فيه بين قسمين : أولهما بمقالة المقدمة النظرية المؤسسه على ملاحظاته التجريبية ، وخبراته الخاصة فى ابداع الشعر وهذه (٧٤٤) ، وثانيهما بمنزلة المتن ، أو التطبيق للنظرية (٧٤٥) ، وهو قسم اجرائى يعتمد على الاختيار من الشعر العربى ندليلا على أفكار نقدية محددة فيما يشبه الاسماء الناقص . ولعل هذا القسم حقيقه ما أسار اليه من أن عيار الشعر يشتمل على اختيارات سُدت عن كتابه « تهذيب الطبع » فاما استنفادها رأى اضافتها الى العيار بمة لما بدأه فى التهذيب .

أما عن القسم الأول الذى يقوم مقام المقدمة النظرية فقد عالج فيه نوعين من المشكلات : أولهما - وقد استوفينا عرضه فيما قبل - المشكلات التى لها صلة قريبة واضحة بمفهوم الابداع الفنى ، وتمثل فى تعريف الشعر ، وذكر أدوات الشاعر ، وآلة الابداع عند بناء قصيدة . وثانى النوعين المشكلات التى سار بعد انساح النص ، والتى تتعلق بمشكلة القيمة .

وإذا حللنا القسم الذى نرى فيه معالجة للقيمة لأمكننا التمييز بين نوعين من القيمة : القيمة النقدية ، والقيمة المعرفية . أما القيمة النقدية فإما أراد بها قيمة المص فى ميزان النقد على مدرج الجودة - الرداءة . يقرر ابن طباطبا أن الأنساع برغم تساويها فى جنس الشعر ، وتشابها فى جملة أوزنها ، فانها تفاوتت تفصيلا ، وتفاضلت فى الحسن باختلاف اختبارات الناس وأهوائهم وعلى أساس من اقرار هذا التفاضل يميز بين الأنساع المحكم ، الأنيق لفظا ، الحكيم معنى ، عجيبة التأليف والأنساع المبهمة المزخرفة التى لا تصمد لفقد الألفاظ والمعانى (٧٤٦) . وأغلب الظن أنه يقصد هنا الاحتذاء بابن قتيبة فى تقسيم الأشعار تبعا لأحوال ألفاظها ومعانيها فى الجودة والرداءة . ولكنه لم يحكم الاحتذاء هنا ، وسوف نلحظه فى موضع آخر .

(٧٤٤) عيار الشعر من أوله حتى ص ٢٥ .

(٧٤٥) السار من ص ٢٥ الى آخره .

(٧٤٦) العبار ص ١٠ ، ١١ .

أما عن القيمة المخرافية فالمراد بها ما يمكن أن يشتمل عليه الشعر من معارف عن العالم وخبرات الانسان فيه . تنجلي هذه القيمة فيما يقرره من « ٠٠ أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها ، وأدركه عيانها ، ومرت به تجاربها ٠٠ » (٧٤٧) . فالشعر ، اذا ، ديوان ، أو سجل لمعارف ، وعيان ، وتجارب العرب . وكأني به يترجم ما يراد من القول : ان الشعر ديوان العرب ، ترجمة صحيحة ترى في الشعر قيمة معرفية دائمة . ويركز ابن طباطبا على علامتين شعريتين نتحقق بهما هذه الدلالة المعرفية . الأولى هي التشبيه ، ففيه مشاهدات العيان ، وملحوظات عن العلاقات بين الأشياء تمانسلا وتخالفا ، كما رأى العرب ذلك (٧٤٨) . والعلامة الثانية هي ما تضمنه الشعر من أخلاق نكسيف عما يمكن أن نسميه البناء الأخلاقي للشخصية العربية . يميز ابن طباطبا بين القيم التي تتعلق بالخلق كالجمال والبسطة ، والقيم التي تتعلق بالخلق : ايجابا كالسخاء ، والشفاعة ، والحلم ، وما يتفرع عنها ايجابا من قرى الأضياف ، وقمع الأعداء ، وكظم الغبظ ، وسلبا كالبلخل ، والعجب ، والطش وما الى ذلك . وبشر الى أن هناك علاقات بين القيم يتغير معها ما يمكن أن نسميه « قيمة القيمة » حسنا أو شناعة . فلتلك الخصال ، أو القيم ، حالات تتفاضل فيما بينها في الحسن والشناعة ، فالجود في حال العسر أحسن منه في حال الحلة . وفي حالة الصبح أحمد منه في السكر ، والمخل من الغنى أسنى منه من المضطر العاحز (٧٤٩) .

وعلى أساس من مشكلة القيمة يضع ابن طباطبا ما يسميه « عيار الشعر » ، وهو الاعتماد على « الفهم الثاقب » ، أو « الفهم الناقد » الذي يميز في الشعر بين الجمال والقبح . وعلى أساس من كلمة « الفهم » ، ومن ظهور فكرة التمييز بين الأضداد التي رأيناها - من قبل - من خصال « كمال العقل » نفهم أن « عيار الشعر » هو « العقل » . والحالة في هذا التمييز الذي يحققه « الفهم الثاقب » أو « العقل الكامل » هو الحواس الخمس في البدن : العين ، الأنف ، الفم ، الأذن ، اليد (٧٥٠) . ذلك أن الكلام اذا كان « منظوما » أو « معتدلا » ، خاليا من « الاضطراب » ،

(٧٤٧) العيار - ص ١٥ .

(٧٤٨) انظر ص ١٦ من العيار حيث تفصيل الفكرة .

(٧٤٩) انظر ص ١٧ - ١٩ من العيار حيث تفصيل الفكرة .

(٧٥٠) لم يخرج ابن طباطبا من هنا الى دراسة عمل الحواس وتألفها وتراسلها في الشعر ، أو الى التمييز بين اللوحات البصرية والروائح ، والطعوم ، والأصوات ، واللماس في التعبير الشعري . ولم بحث عن أسئلة من قبيل : كيف يتكون الشعور بالرائحة في الشعر ؟

دان الحواس نرباح : « وعلة كل حسن مقبول الاعتدال ، كما أن علة كل مبيح منفي الاضطراب . والنفس سكر الى كل ما وافق هواها ونقلن مما يخالفه . » (٧٥١) . فمواقع الشعر من الفهم كمواقع الطعوم . والأرايح والنقوش ، والايقاع ، والملامس ، والتشبيه هنا يوحى بسعور بالتمايز بين عمل الحواس ، وهو ما سوف يظهر فى العلة الثانية من علل الفهم الناقب . لكن هذا الجانب الحسى يظل جانبا متميزا من فعالية النص يكمن فيما يسمى « رد فعل حسى » (٧٥٢) . ومن السهل أن نرد هذا الجانب الى المبادئ التجريبية التى ترى فى الابداع نشاطا حسيا ، وان كان هذا النشاط هنا خاضعا لعمل العقل وكماله .

أما العلة الأخرى لقبول الفهم للشعر فهى « موافقته للحال التى يعد معناه لها . » (٧٥٣) . والمراد بالمعنى عنده : المدح ، والهجاء والمراثى ، والاعتذار ، والتحريرىض ، والغزل والنسيب ، وما الى ذلك من أغراض الشعر . « فإذا وافقت هذه المعانى هذه الحالات تضاعف حسن موقعها عند مستمعها ، ولا سيما اذا أيدت بما يجلب القلوب من الصدق عن ذات النفس بكشف المعانى المحتاجة فيها ، والتصريح بما كان يكتم منها ، والاعتراف ، بالحق فى جميعها » (٧٥٤) . فالفهم يوازن بين المعنى والحال ، يوازن بين معنى المدح مثلا ووجود حال المفاخرة ، وبين معنى الهجاء ووجود حال النبازى ، وبين معنى الرثاء ووجود حال الجزع على المصاب ، والتوافق بين المعنى (الغرض) ، والحال علامة الحسن ، والقيمة تزداد بازدياد الصدق (التوافق) بين ذات النفس من الحال ، والمعانى الفرعية عن المعنى العام (الغرض) التى يصرح بها وتنسب الى النفس .

القيمة بهذا معلقة على جانبين : أحدهما حسى ، والآخر معنى (موافقة الشعر للمعنى والحال) ، أو أحدهما تشبيهى ، والآخر (أخلاقي) ، أو أحدهما ديباجة وتأليف ، والآخر معنى وغرض . من هنا يقول ابن طباطبا : « والشعر هو ما ان عرى من معنى بديع لم يعر من حسن الديباجة ، وما خالف هذا فلبس بشعر » (٧٥٥) . فكيان النص ، ومناط القيمة ، فى جانبى : المعنى والديباجة .

او تتصل مشكلة القيمة بمفهوم الابداع اتصالا منطقيا ، فالهدف تنمية الابداع ، والوسيلة هى المعاشة لنصوص من الشعر الجميل ،

(٧٥١) العيار : ص ٢١ .

(٧٥٢) د* محمود الربيعى : نصوص من النقد العربى القديم . ص ٣١ .

(٧٥٣) العيار : ص ٢٣ .

(٧٥٤) نفسه : ص ٢٤ .

(٧٥٥) نفسه والصفحة .

ومشكله القيمة أساس في تحديد النصوص المخارة ، وتنمية الإبداع كذلك تقتضىسمية للملكة المبدع في ادراك القيمة ، وفي التمييز بين الجميل والقببح . ولان الاتصال اتصال منطقي فان مشكلة القيمة يظل لها خصوصيتها واستقلالها عن مشاكل ابداع الشعر السابقة عليها ، ومشاكل الاختيار الشعري اللاحقة بها . وهذا الاستقلال مظهر لعاقب الفضايا ، وتجاوزها أفقيا .

هنا تكتمل لابن طباطبا المعمة ، ويبدأ المن . تكتمل النظرية ، ويبدأ التطبيق اجرائيا ونجريبيا .

هنا يبدأ التسم الحاص بالاختيار . ويجب أن نفهم عند منهجه في الاختيار ، فهو لا يتبع أسلوب أبي تمام في الحماسة ، أو أسلوب الفرسي في جمهرة أشعار العرب ، فلا يصنف اختياراته طبقا للمعاني والأغراض كما في الحماسة ، أو في « من غاب عنه المطرب » للثعالبي النيسابوري . أو في « ديوان المعاني » لأبي هلال العسكري ، ولا يحرص على انتميه التاريخية كالقرشي ، لكنه يخلص من مقدمته النظرية الى فضايها ، لا يحددها تحديدا دقيقا ، ويؤسس عليها اختياراته . فيؤسس الاختيار على صورته لمشكلة القيمة . يبدأ بالحديث عن التشبيه ، وهو فرع القيمة المعروفة للشعر العربي ، فيمثل لنشبيها جمع بين مفردات البيئة العربية في ألوانها، وصورها ، وحركاتها ، وهيئتها ، وما الى ذلك (٧٥٦) . ثم ينتقل الى الحديث عن القيم الخلقية فيخلطها بالمعتقد الاسطوري كما يظهر في شعرهم ، كأنه يرى أن المعتقد يتحول الى قيمة (٧٥٧) . وهو في هذا الجزء سلف صالح للمحاولات المعاصرة في وضع تفسير للشعر العربي على أساس من دراسة المعتقد الاسطوري عند العرب . وما أن يفرغ من الاختيار على القيمة المعرفية حتى يبدأ في الاختيار على القيمة النقدية ، فيبدأ بالاختيار على السرقات . وهي عنده حسن تناول الشاعر لهاميه المسبوق بها (٧٥٨) ، وهي فرع لقيمة النقدية ، لأنه فرق بين نوعين من الشعر أحدهما محكم لفظا ومعنى والآخر دموم مزخرف لا يصمد للنقد . والتسم القائم على احسان تناول معنى قديم من النوع الثاني اذا تقدم بظهر قديم معناه ولم يعد له فضل الا في الزخرفة والتمويه بما فبهما من ندوة . ثم ينتقل للاختبار على الأبيات حسنة الالفاظ واهية المعاني ، والاسات حسنة المعاني واهية الالفاظ ، والأبيات حسنة الالفاظ

(٧٥٦) العار ص ص ٢٥ - ٥٠ .

(٧٥٧) العار . ص ص ٥٠ - ٦٧ .

(٧٥٨) العار . ص ص ١٢٣ - ١٢٦ .

والمعاني (٧٥٩) • ويظهر هنا أنه ينحرك في إطار تقسيم ابن فتيبة الرباعي للشعر الى ما حسن لفظه دون معناه ، وما حسن معناه دون لفظه ، وما حسن لفظه ومعناه ، وما ساء لفظه ومعناه (٧٦٠) • ولقد لمس الدكتور سوقي ضيف هذا الأثر لابن فتيبة على ابن طباطبا ، وذهب الى أن الكتاب كله يكاد يكون تفسيراً لفكرة ابن فتيبة (٧٦٠م) ، مما يؤكد قوة هذا الأثر • ويختار ابن طباطبا بعد هذا على أمور كبيرة كالتشبيهات البعيدة ، وزيادة السريجة على العقل ، والمصير عن النايه ، ومسكره الالفاظ على القوافي ، وحسن القوافي ، والخلص ، وما يجب على الشاعر تجنبه وما يجب اتيانه • ولا تعدو هذه الموضوعات أن تكون تنمة للموضوعات السابقة ، مع اضافته يذكر بأن هدف الاختصار كالمحدود الابداع ، كما يظهر في السببية على أن المريد (مائة المبدع) قد زيد على العدل (العدل في التعبير) فتتخطى شروطه ، وكما يظهر في فكرة حسن الخلاص من معنى الى معنى اذ تذكر بفكرة النظم الجامع بين المعاني •

وبهذا فان كتاب « عيار الشعر » قضايا متجاوزة ، منعقدة ، متكامل أفقياً ، وتعتمد على خطاب توجيهي ، تقوم بنيته على تصور لمشكلة النجاة ، يؤسس عليه الجانب الاجرائي المتمثل في علم الشعر أو الاختيار ، ويهدف الى تسمية الماكه المبدعة وتوجيهها • فالابداع ، والفهمة ، وتنمية القدرات • هي القضايا الكبرى في عيار الشعر •

(٢٠) قد يبدو الخطاب النقدي عند ابن طباطبا خطاباً علمياً حالياً من الانحياز لأي شكل من أشكال الكتابة ، خالياً من أي ميل مذهبي • هذا غير صحيح • وليس صحيحاً كذلك أنه كان يحاز الى شكل من الشكلين اللذين ظهر التفاضل بينهما في كتابه • أما الشكل الأول فمسمى بالقديم ، وأما الشكل الآخر فهو الحديث • لم يحز أبو الحسن الى أي من الشكلين ، مع ادراكه الواضح لطبيعة كل منهما • وذهب الى التميز في كل شكل منهما بين جوده ورديته ، ودعا الى حفظ ، ونأمل كل منهما دون تفضيل لأحدهما على الآخر ، فقال : « فهذه الأنسعار وما سالكها من أشعار القدماء والمحدثين ، أصحاب البدائع والمعاني اللطيفة ، تجب روايتها والتكثّر لحفظها » (٧٦١) • ومضى ابن طباطبا بوضع اختياراته على القضايا التي يريد أن يقررها في عقول المبدعين ، متخذاً هذه الاختيارات من أشعار القدماء والمحدثين جميعاً • ونظراً لأنه كان لا يستقصى جميع

(٧٥٩) العيار : ص من ١٣٦ - ١٤٧ •

(٧٦٠) ابن فتيبة الشعر والشعر - ص من ٦٤ - ٦٩ •

(٧٦٠م) د. سوقي ضيف : البلاغة تطور وتاريخ - ص ١٢٤ •

(٧٦١) العيار - ص ١١٠ •

الأشعار التي تصلح سواهد فضايها فإنه كان يجتزىء ببعض الشعر ، ويسمى هذا الاجزاء « الاسنشهد بالجزء على الكل » (٧٦٢) . فيسما يشير الى الاستقراء النافص . والدارس لشواهد يجد أن القدماء يمتلئون القدر الأعظم من هذه الشواهد المختارة المجزأة من التراث الشعري الذي كان بين يديه . وكان الأعشى أكثر شاعر اسنشهد به ، فأورد عنه في سبعة عشر موضعا . يليه امرؤ القيس في خمسة عشر موضعا ، ثم النابغة الذبياني في عشرة مواضع ، ثم الشماخ بن ضرار في ثمانية مواضع ، ثم الفرزدق في سبعة ، ثم حميد بن ثور وذو الرمة في ستة مواضع لكل منهما . ومن الجلي أن المحفوظ الجاهلي أقرب اليه من الألوى ومن المحدث ، وأنه يعجب من الألوى بما كان قريبا من شعر البدو ، فيه صلابة الجاهلية . لكن هذا الاحصاء لا يقطع بانحيازه الكلي لاقديم ، وان دل على أنه يجد فيه شعرا جدا كبيرا .

وها هو يورد فصيله لأحمد بن أبي طاهر بن طيفور ، وهو كاتب عباسي مشهور ، ثم يقول : « فهذا من الشعر الصفو الذي لا كدر فيه . وأكثر من يستحسن الشعر على حسب شهرة الشعراء وتقدم زمانه ، والا فهذا الشعر أولى بالاستحسان والاستحادة من كل شعر تقدم » (٧٦٣) . وفي هذا التعليق ما ينبت أنه لا يعول في اختياره ، أو في استحسنانه ، على شهرة الشعراء ، أو على أن الشعراء من القدماء ، ولكن على عبار الجودة كما ترفه . بهذا يظهر أنه لم يسحر الى أي من الفريقين مع أنه عرف طبيعة الشعر عند كل منهما ، فأوضح أن القدماء « كانوا يؤسسون أشعارهم في المعاني التي ركبوها على القصص المصدق فيها » ، لهذا كانوا « يحابون بما يحابون ، أو سابون بما يحابون » أما المحدثون فهم « انما ينادون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم ، وبديع ما يقرؤونه من معانيهم ، وبلغ ما ينظمونه من ألفاظهم ، ومضحك ما يوردونه من نوادرهم ، وأنيق ما يسمجونه من وشى قولهم دون حقائق ما يشتمل عليه من المدح والهجاء وسائر الذنون التي يصرفون القول فيها » (٧٦٤) . فهناك فاروق بينهما لكنه ليس الفارق بين المجيد دوما ، والمسيء دوما . وإذا كان المحدث مطالب بالاعتداء بالقديم والنظر في أشعار القدماء فانا ذلك لأنهم سبقوا الى المعاني ، والمحدث مطالب بأن يبدع في معانيه ، وأن يحسن تناول المعاني المسبوق اليها فيكون له فضل عليها ، وليس الاقتداء

• (٧٦٢) نفسه - ص ١٣٦

• (٧٦٣) العار ص ١٢٣

• (٧٦٤) نفسه ص ١٣

مطلقا « فليس يفدى بالسيء ، وإنما الافتداء بالمحسن » (٧٦٥) * فالفيصل - إذا - هو الاجادة لا النعم في الزمان ، ولكل سفلاته وحسناته .
الطابع المذهبي للخطاب النقدي عند ابن طباطبا لا يظهر ، إذا ، في موقفه من قضية القدماء والمحدثين ، فلقد التزم بالموقف العلمي الذي لا يتورط في صراع المذاهب مكنفيا بشرح طبيعة المذهبين ، راجعا بالمشكلة الى جذورها في الوظيفة الجمالية للنص الادبي ومدى نجاحه فيها . لكننا نستطيع أن نكشف عن الطابع المذهبي في خطابه اذا حللناه باحتين عن الميل الجمالي الأعلى لديه . نجد ذلك في هذا النص :

« وأحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظاما يتسنى به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله ، فإن قدم بيت على بيت دخله الخل كما يدخل الرسائل والخطب اذا نقص تأليفها . فإن الشعر اذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بانفسها، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها ، والأشكال السائرة الموسومة باختصارها ، لم يحسن نظمه بل يجب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا وقصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف . ويكون خروج الشاعر من كل معنى يضيفه الى غيره من المعاني خروجا لطيفا . على ما شرطناه في أول الكتاب ، حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة افراغا . كالاشعار التي استشهدنا بها في الجودة والحسن واستواء النظم ، لا تناقض في معانيها ، ولا وهي في مبانيها ، ولا تكلف في نسجها ، تقتضي كل كلمة ما بعدها ، ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقرا اليها » (٧٦٦) *

ويرى الباحثون في هذا النص أن ابن طباطبا قد أدرك فكرة الوحدة العضوية ، أو أن ما يريده شبيه بما نعنيه الآن بوحدة القصيدة أو الوحدة العضوية للقصيدة (٧٦٧) . التشابه قائم ، لكن أبا الحسن لم ينسأ

(٧٦٥) نفسه ص ١٤ *

(٧٦٦) العيار - ص ٢١٣ *

(٧٦٧) انظر د. شومي ، البلاغة تطور وتاريخ - ص ١٢٧ . وانظر د. محمد عبد النعم خفاجي : عيار الشعر لابن طباطبا - معال بمجلة الشعر - القاهرة - ع ١٢ - ١٩٧٨ م - ص ١٠٥ *

« بوحدة الموضوع » ، وليس في النص إشارة إلى « وحدة الجو النفسى » . ولم يدخل أبو الحسن على القصيدة من مدخل علم وظائف الأعضاء كما بفعل فكره الوحدة العضوية . ولم يقل شيئاً عن النمو العضوى للمجربة الفنية فى القصيدة . لكنه يطالب بما أطلق عليه الدكتور عبد القادر الفط « مبدأ الاستواء » . وقد صرح بهذا فى قوله « كالأشعار التى استشهدنا بها فى الجودة والحبس واستواء النظم » . ويظل هناك ظل من الماروق الدلالى بين مبدأ الاستواء عند ابن طباطبا ، ودان المبدأ أنما استخرجته الدكتور الفط من الجدل بين أنصار أبى سام وأنصار البحترى الذى سجاه الأمدى فى كتابه « الموازنة » . المراد بالاستواء فى هذا المثل التقيص نفاوت الشعر بين الحسن والقبح ، فأبو تمام كان يعلو فى بعض الأبيات من القصيدة ، يتخالفا أبيات سائطة مسقة . أما البحترى فكان سعيه وسنطا بين العلو والسفل ، لكنه كان مستويا لا يمتنع بين الطرفين المتوازنين (٧٦٨) . أما استواء النظم فى كلام العلوى فله معنى مخالف بعض الشيء اذ يعنى : انتفاء تماقض المعانى ، وضعف المباني ، وتكاف النسج ، مع ترابط الكلمات (التعبيرات) . أما الوحدة العضوية وهى خطوة بعد مبدأ الاستواء ، بطوره ، وتؤسس عليه ، ولا ساقض معه ، ولا تتساوى فى نفس الوقت .

ابن طباطبا لا يرى القصيدة أعضاء متوحدة فى جسم ، بل يراها من خلال فكرة العقد المنظم . القصيدة أجزاء مطلوب تنظيمها وتنسيقها والربط بينها . وتصبح أفضل كما يكون الربط قويا مستويا ، كأنها كلمة واحدة ، أو كأنها «مفرعة افراغ» . ويوضح لنا فكرة «الافراغ» الرجوع الى موضع سابق فى الكتاب ، حيث يدعو الشاعر الى أن يديم النظر فى الأشعار حتى تلصق معانيها بفهمه ، وترسخ أصولها فى قلبه ، ونصير مواد لطبعه ، فتظهر نتائج ذلك فى أشعاره « فكانت تلك النتيجة كسمكة مفرغة من جميع الأصناف التى نخرجها المعادن ، وكما ند اعترف من واد قد مدته سمول جارية من شعاب مخلقة ، وكطبيب تركب عن أخلاط من الطيب كثيرة ، فيستغرب عيابه ، ويغمض مسنبطه » . (٧٦٩) فالافراغ جمع لأصناف معادن ، أو لمختلاف سمول ، أو لأنواع طيب . هذا المعنى يفضى بنا الى فكرة العقد المنظم . القصيدة حبات منظمة من الجواهر ، يجب ألا تناقض حباتها جودة ورداءة ، أو تفلوتا فى الحجم ، أو أن يكون سلكها الناظم ضمبقا ، أو معقدا ، أو لا يساعده على تعليق الحبات (الكلمات - التعبيرات) بعضها ببعض .

(٧٦٨) انظر الفصل الخاص بالاستواء عند د. عبد القادر الفط - مفهوم الشعر عند

العرب - دار المعارف - ١٩٨٢ م - ص ص ٢٠٠ - ٢١١ .

(٧٦٩) العيار - ص ١٤ .

ولاشك أن عبد الفاهر الجرجاني اعتمادا على تصوره للنظم قد دعا الى شكل جمالى شبيه بما دعا اليه ابن طباطبا . لكن عبد الفاهر يرى فى هذا النظم دليلا الى نظم مواز للمعاني النفسية ، يؤول الى قصيدة عميقة . أما العلوى فكان يرى أن أمور النفس ، وأمور البيئة تنحول الى مكونات المفصيدة ، ندوب فيها ، ولا يبقى الا حبات منظومة ، علينا أن نتأمل جمالها . القصيدة فى النهاية حقل من الزهور لا مرآة تعكس سمات الطبع المبدع .

وإذا راجعنا القضايا التى أسس عليها ابن طباطبا اختياره نجدها تمثل الاطار التحليلي الذى يتأمل من خلاله بلاغيات النص وجمالياته - التشبيهية ، حسن تناول المعاني المطروقة ، الالفاظ ، المعاني ، الحكاية ، الايماء المشكل ، الفافية ، التخلص ، الاغراق ، هانيك هى أبواب البلاغة التى يحلل النص اليها .

وابن طباطبا بهذا يناصر شكلا محددًا من أشكال الكتابة ، له صور فى القديم ، وله صور فى الحديث ، ولا ينحاز به الى أى من الجهتين . لكنه يظل منحازا لشكل خاص من الكتابة يحافظ على أسس القديم كله ، ويمنح الباب لاجتهادات الجديد ، لكنه يظل بين قدر محدد من المحافظة ، وقدر آخر من الجديد ، يجعل الامكانات غير المحدودة لسبيل الكتابة الشعرية ، وينتهى به الأمر الى الانحياز الكامل لنمط وسط ، ويقاق الباب أمام احتمالات المستقبل التى يستطع الابداع أن يفجرها . وأن يفتحها ، بلا حدود .

حازم القرطاجنى

(أ) عول حازم القرطاجنى تعويلا كبيرا فى كتابه : « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » على فهمه الوظيفى للإبداع الشعرى ، فانتبه عناوين جميع المناهج (الأبواب) التى ينقسم إليها بعبارة « من حيث تكون ملائمة للنفوس أو منافرة لها » ، لم يفات من هذه العبارة مبهج واحد • والدلالة الواضحة لها أن جميع مسائل البلاغة ، وقضايا الأدب ، تسممه فمنها من أنها تقضى بالمبدع الى التأثير فى النفوس ايجابا أو سلبا • أما الايجاب فيبدفع النفس الى طلب الشئ أو حبه ، وأما السلب فمدفعها الى الهرب منه أو كراهيته • ولبس هذا الفهم الوظيفى الا مظهرا من مظاهر الفهم التجريبي للإبداع •

وليسب هذه العبارة فى عناوين المناهج العلامة الوحيدة على حضور مفهوم الإبداع الفنى فى جميع أجزاء الكتاب ، لكن حازم قد خص الإبداع بمتبعين فى قسمين من كتابه تخصيصا مباشرا • ففي القسم الثانى الخاص بالمعانى جعل المنهج الثانى فيه خاصا بطرف اجتلاب المعانى ، وفكرة الاجتلاب ذات صلة حمسة بفكرة الإبداع • وفى القسم الثالث الخاص بالنظم جعل المنهج الأول فيه خاصا بالابانة عن قواعد الصناعة النظمية والمآخذ التى هى مداخل البها ، وما تعبير به أحوال الصناعة فى جميع ذلك من حيث تكون ملائمة للنفوس أو منافرة لها • وإذا لاحظنا أن كلمة النظم دلالتها مسنفرقة تماما فى مفهوم الإبداع (٧٧٠) ، فسوف يظهر أن القسم الثالث كله حوم الصلة بفكرة الإبداع مسنفرقة فيها • ولم يصلنا القسم الأول من لكتاب ، والراجع أنه خاص بالألفاظ • وليس مستبعدا أن يكون هذا القسم المفقود مسغولا بالإبداع اللفظى الى حد بعيد • أما القسم الرابع - وهو فى الطرق الشعرية - فانه مرتبط بتصور حازم لمراحل الإبداع ارتباطا قويا • وبهذا يظهر أن الدور الذى يلعبه

(٧٧٠) يرى د. منصور عبد الرحمن أن النظم عند حازم شامل للصناعة الشعرية كلها • انظر له : مصادر الفكر النقدي والبلاغى عند حازم القرطاجنى - الأنجلو المصرية - ١٩٨٠ م - ص ٨٨ •

مفهوم الابداع الفنى فى بناء مشروع حازم النقدى والبلاغى دور مركزى .
أساسى .

ومع تركيز النظم على المنهج الثانى من القسم الثانى ، والمنهج الأول من القسم الثانى ، فى سياق تحليل بنية الخطاب النقدى عند حازم بوصفه خطاباً منهجياً ، يظهر لنا أن حازماً كان يعول على الفهم التجريبي للابداع الذى يؤول فيه الى سباط طبعى صناعى ، ويهيب بعلم نفس الملكات لفهم جانبه النفسى ، وبالتصور البيئى الجغرافى القديم لفهم جانبه الاجتماعى .

ولقد لاحظ الدكتور عاطف جودة اتباع حازم للمنهج النفسى القائم على فكرة الملكات . ورأى فيه نظرة جنسطاميه ، ونزعة رابطينية آخذة بفكرة التجارب والملاحظات المنفصلة ، المبنية على قانون الداعى وما ينشطم من مبادئ الزمان والمكان والعلية ، فى اطار مذاهب المفكرين المسلمين فى العصر الوسيط ، وفى سياق الأخذ بأفكار نفسية وأخرى فلسفية ، تؤول الى مراكز الأعصاب وقوى الملكات ، والاهتمام بتقويم الوقائع الجزئية ، واعتماد الادراك الحسى أصلاً لما ينشئ خيال الشاعر من صور وتراكيب ، بحيث يكون المخيل تبعاً للادراك ، فان لم يكن الموضوع المتخيل قد أدرك من قبل ، يخيل بأحواله اللازمة من حيث هى حسية مشهودة (٧٧١) . وفى هذا المام دقيق بالخطوط العامة لمنهج حازم فى فهم الابداع .

وأول علامات عناية حازم بالملكة دعونه الى التعليم ، مستندلاً على دعوته بأن العرب المشهورة بجودة الطبساع « لنشئهم على الرياضة واستجداد المواضع وانتجاع الرياض العواذب » كانت لا تستغنى عن التعليم والرواية والدربة (٧٧٢) . وفى هذه الدعوة احتفال بتسمية الملكة ، وأخذ بالتفسير البيئى الاجتماعى ، والبيئة الصحراوية أنشأت العرب على الرياضة والتنقل والحلول بالمواطن الجمابة ، والملكة بهذا تكون بيئة ، وتنمو صناعياً بالتعلم .

وحازم مهتم بطرق المعرفة بما توجد المعانى معه حاضرة منظمه فى الذهن ، فيدرس مهيئات وأدوات وبواعث نظم الشعر التى يتم تحصيلها

(٧٧١) د. عاطف جودة : الخيال : مفهوماته ووظائفه - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ص ١٨٠ ، ١٨٨ - ١٨٩ . ولقد ذهب الى أن حازم فى نظريته فى الخيال الفنى ام يسه الى تصور واحد متمسق مع نفسه ، لأنه كان شديد التردد بين النظرة الجشططنية والنزعة الرابطينية ، والواقع أنه موقفه محسوم بلا تردد ، والأرجح أنه كان كثير التردد - على « سيكولوجية الملكات بما فيها من رابطينية وشئ من الجشططنية ، لا التردد » فيها - (٧٧٢) حازم : منهاج اللغاء - تح : الحبيب بن خوجة - مصدر سابق - ص ٢٧ .

بيثيا بالنشء فى بقعة معتدلة الهواء حسنة الوضع ، طيبة المطاعم ، آنيقة المناظر ، وبالترعزع بين الفصحاء • وفكرة الهواء المعتدل ، وفكرة الصحراء ، لهما امتداد فى التقسيم الهليومورفى للكون الى عناصر : الماء والهواء ، والنراب ، والنار • ومهيئات الشعر عند حازم انان : الطبع والتعلم • وأدوائه تنقسم الى عاوم الألفاظ وعلوم المعانى • وبواعنه تنقسم الى اطراب وإلى آمال • وبحتاج هذا كله الى ثلاث قوى : حافظة ، ومائزة ، وصناعة (٧٧٣) • ويبدو أن بناء كتاب حازم يعتمد أصلا على تصويره لأدوات الشعر ، وبواعنه ، وقواه • فلعل القسم الأول يغطى عاوم الألفاظ ، أما الثانى ففي المعانى ، وأما الثالث ففي قواه التنظيمية ، وأما الرابع فمع خضوعه لتصوير حازم لمراحل الابداع فهو يغطى تحول بواعث الشعر الى أغراض للقول ، وطرق فيه •

والنظم عند حازم « صناعة آلتها الطبع » ، وكلمة الآلة تكشف الفهم الأدوى الوظيفى للطبع • أما الطبع فهو « استكمال للنفس فى فهم أسرار الكلام » ، وفى هذا علامة واضحة على الفهم النفسى للابداع • أما الاستكمال فهو نحصيل علم تنشأ عنه قوة على التسوغ والابداع بحسبه عملا • فمفهوم القوة ، أو الملكة ، يجمع بين العلم والعمل فى اهاب واحد • واتساقا مع النوعيل على عام نفس الملكات يعلى حازم النفوذ فى مقاصد النظم واغراضه « بفوى فكرية واهتداءات خاطرية » هى بالاجمال عشر فوى (٧٧٤) • والقوة الأولى من العشر هى القوة على النسبية فيما لا يجرى على السجحة ولا يصدر عن قريحة بما يجرى على السجحة ويصدر عن فريحة • ولقد نوه حازم بهذه القوة فى موضع آخر ، وأشار الى أن النفوس لا تكاد يميز بين المطبوع من المتطبع ازاءها (٧٧٥) ، وهى اشارة تؤذن بأن المراد بها قدرة المبدع على نلبس حالة ليست له على الحقيقة ، كان يبدو صاحب النسب كانه فقد محبوبه حقا وان لم يفقد محبوبته ، أو لم تكن له واحدة • أما القوة العاشرة فهى المائزة حسن الكلام من فسده بالنظر الى نفس الكلام والنسبة الى الموضع الموقع فيه الكلام • وهذه هى القوة الوحيدة من العشر التى يورد فيها احدى القوى الثلاث الضرورية للابداع : الحافظة ، والمائزة ، والصناعة • أما القوى السمانى الباقية فمتدرج مع مراحل الابداع من تصور الكليات الى تصور صورة القصيدة ، الى تخيل المعانى ، وإلى ملاحظة وجوه تناسبها ، الى النهدى الى العبارات الحسنة ، الى وزنها ، الى الالتفات والخروج من حمز الى آخر ، الى تحسين

(٧٧٣) نفسه - ص ٤٠ - ٤٣ •

(٧٧٤) اطر نصيلها مع تعريف النظم فى المهاج ١٩٩ - ٢٠١ •

(٧٧٥) نفسه - ص ٣٤١ •

وصل الفصول والأبيات . وفي الامكان اظهار دور القوة الصناعية والقوة المائزة في كل مرحلة من هذه المراحل - ان لم نقل قوى وليست مراحل . فكان هذه القوى النسع - باسماء العاشرة - قوى فرعية عن القوى الثلاث الكبرى ، وان لم يحدد كيف يفترعها عن القوى الكبرى . حتى القوة العاشرة يمكن القول انها قوة فرعية وليسب القوة المائزة الكبيرة . وبغض النظر عن عدم تحديده حازم لمنطقه في التفريع فاننا نفهم أنه يرى فيها قوى فرعية تتعلق بالنظم فحسب ، والنظم مقيد بالألفاظ - كما يرى حازم في موضع آخر (٧٧٦) - بمعنى أنه المستوى من الابداع الذي يحول القوى الى كيان لفظية . ومن الجدير بالابراز أن القوى التي تقوم على النظم تندرج من الكل الى الأجزاء بما يكشف عن مظهر من الجشطلتية لا يسر .

وفي موضع ثالث بورد حازم نمطا مختلفا للقوى ، اذ يقرر أن للمشاعر المروى أربعة مواطن :

- ١ - قبل الشروع في النظم فالغناء فيه لقوة السحيل .
 - ٢ - في حال السروع فالغناء فيه للقوة الناطمة نجسها اللغة وجودة التصرف .
 - ٣ - عند الفراغ والعناء فيه للقوة الملاحطة نجسها حفظ النغ وجودة التصرف .
 - ٤ - بعد الفراغ بتراخ عن زمان القول يستكمل معاني النظم وأثراته ومفاسده بمعان خارجة عنه والغناء فيه للقوة المستقصية الملائمة ويعينها حفظ المعاني والتواريخ وضروب المعارف (٧٧٧) .
- أما عن قوة النخل فهي القوة الأولى من القوى العشر المنظم . أما القوة الناطمة فاعلمها القوى الثماني التالية ، ولعل هذه القوى نسايو القوة الصناعية من القوى الكبرى ولعلها القوة العاشرة من النظم . أما القوى المستقصية الملائمة فمبدو فرعا من القوة الصناعية بالذكر لأن المروى تذكر له هذه القوة على نحو خاص لشدة اهتمامه باستقصاء القول ، واستيفاء الأقسام ، وحسن الالتفات والخروج من معنى الى آخر .

ومن الممكن أن نخرج من دراسة قوى الابداع عند حازم بأنه قد تصورهما تصورا غير دقيق أو متماسك ، وهذا غير صحيح . حازم قد ميز بين القوى الكبرى بما لا يحتاج الى شرح . أما عن تفريعها فاننا نرى

(٧٧٦) نفسه - ٣٦٣ .

(٧٧٧) نفسه - ص ٢١٤ .

ترجع الى مفهوم القوة • انها ملكة تتحصل عن علم ودربة لتصل الى العمل •
فاذا وجه المروى اهتمامه بمعارف محددة نشأت له قوى مبدعة خاصة •
فالملكة يامح فيها حازم عن بعد امكانية النشوء والارتقاء والتنوع معا ،
معلقا هذا كله على العلم والدربة • فحازم لا يريد أن يضع بناء دقيقا للقوى
حتى لا يفسد جوهر القوة من حيث هي ملكة ناشئة عن تحصيل •

وقد نسرع فنقول ان حازما ياتر خطى ابن سينا فى القول بالملكات •
الواقع أن هناك اختلافا بين حازم وابن سينا • فحازم لم ينوغل فى تفسير
النفس الى نباتية ، وحيوانية ، وانسانية • ولم يرد النباتية الى قواها •
الغاذية والنامية ، والمولدة • ولم يرد الحيوانية الى قواها المحركة والمدركة •
ولا نجد عنده تحليلا للقوى المحركة الى نزوعية شهوانية أو غضبية ، أو الى
فاعلة تنبعت فى الأعصاب والعضلات • ولم يشغل حازم نفسه بالتمييز
بين القوة المدركة من خارج وهى الحواس الخمس ، والقوى المدركة من
باطن وهى الحس المشترك ، والخيال أو المصورة ، والمنخيلة أو المفكرة ،
والوهمية والحافظة أو الذاكرة (٧٧٨) • ولا يتقصى حازم قوى النفس
الناطقة التى نناظر قوى النفس الحيوانية ، أو النظرية التى تتدرج فى
مراتب هرمية للعقل النظرى من العقل الهولانى ، الى العقل بالملكة ، الى
العقل بالفعل ، الى العقل المسنفاد (٧٧٩) ، حازم لا يستغرق هذا كله
قد يسلم به ، لكنه مشغول باضافة يضيفها الى ابن سينا والى أرسطو من
قباله • فقد أشار الى أن أرسطو يستقى كلامه عن الشعر من شعر اليونان
المختلف عن شعر العرب اختلافا جوهريا ، والى أن ابن سينا قد حاول
أن يستنطق قوائن الشعر من شعر العرب ولغتهم ، أما عن حازم فنفذ ذكر
« من تفاصيل هذه الصنعة ما أرجو أنه من جملة ما أشار اليه أبو علي
ابن سينا » (٧٨٠) • وفى هذه الجملة اشعار بأنه بضبط الى ابن سينا
الكثير محاولا أن يلتزم بالاطار الذى وضعه أستاذه •

من الخطأ ، اذا ، أن نلتمس فهم بناء القوى عند حازم برده الى
ابن سينا • الأصوب أن نلتمس برده الى تصور حازم للابداع الفنى •
لقد طرح حازم ثلاث قوى : الحافظة ، والمائزة ، والصانعة ، لأن الابداع

(٧٧٨) انظر د • محمد عاطف العراقى ، دراسات فى مذاهب فلاسفة المشرق - دار
المعارف - ط ١٩٧٢ م - ص ٦٠ - ١٧٦ - وانظر د • جابر عصفور : الصورة الفنية
فى التراث النقدى والبلاغى - ص ٢٨ - ٢٣ •
(٧٧٩) انظر : د • محمد السيد نعيم ود • عوض الله حاد حجازى فى الفلسفة الاسلامية
وصلاتها بالفلسفة اليونانية - ط ١ - ص ٢٣٦ - ٢٣٨ •
(٧٨٠) المهاج - ص ٧ - وقد نوه د • منصور عبد الرحمن باضافة حازم الى ابن سينا
وأرسطو • انظر مصادر التفكير النقدى والبلاغى - ص ٧٣ - ٧٤ •

منده - فى المستوى العام الذى يشمل لحظات الانتاج وما قبلها وما بعدها -
يحتاج الى تعلم (حفظ) لا قيمة له الا اذا انتهى الى القدرة على تمييز الشعر
الجميل (قياسا على المحفوظ المختار) من الشعر الردى ، مما يولد العذرة
على انتاج شعر جميل .

أما عن قوى النظم العشر فهي تابعة لنصوره لمراحل الابداع ، وكلما
تتولد صعوبة تتولد قوة خاصة بحلها . كذلك الأمر مع قوى الروية فهي
قوى خاصة لحل الصعوبات الخاصة بالمروين . فالمعرفة بالقوى تتولد عن
ممارسة المعرفة التجريبية بالشعر وأحواله . وحازم يندرج فى المعرفة من
العام الى الخاص . فيبدأ بالقوى الثلاث الكبرى ، وهى قوى شخصية ،
تمثل سمات للطبع ، وهى شبيهة بالجانب النظرى من الابداع . أما قوى
النظم فهي قوى عملية تتعلق بلحظات الانتاج . وقوى الروية أسد
خصوصية من قوى النظم لتعلقها بنوع محدد من مشكلات الابداع .

ومن الواضح أن بناء القوى عند حازم متصل بآليات الابداع لديه .
تعتمد هذه الآليات على ركيزة من المحفوظ ، والحركة فيها تنتقل من
الحفظ الى التمييز الى الانتاج . والتعويل على الذاكرة منطلقا للحركة
تعويل ملحوظ . ولقد لاحظ الدكتور جابر عصفور أن ذاكرة الشاعر عند
حازم أسبه بالأدراج التى تترتب فيها الأشياء ونحفظ فحسب (٧٨١) .
وهذا صحيح بالنسبة للحافظة ذاتها . لكن المحفوظ سرعان ما يصبح
مادة لفنى التمييز والصناعة فيفقد سكونه فى الأدراج ، ويصير الابداع
كله انتاجا لكلام من كلام - أو كما يقول الجماليون المعاصرون : ان الشعر
يصنع من الشعر (٧٨٢) . فالشاعر بفضل قدرته على التشبه بما ليس
فيه (وهذا مناط وصفه بالكذب) يستحضر أجمل ما قاله الشعراء فى
غرضه ، يجده فى حافظته تفاريق ميثوقة فى أشعارهم ، « فبحضر ما كان
بهذا الوصف فى خاطره ، ويسلط الفكر والتصور على استبانة الطرق
التي من أجلها حسن الكلام فى منحاه وأسلوبه ومنزعه . فاذا استبان
تلك الطرق ... استظهر بالقوة على التشبيه على انتهاج مثل تلك الطرق
فى كلامه ، ونصب ما قام بخاطره من تصورها تمثالا يصوغ كلامه بحسبه
ومنوالا ينسج نظامه عليه » (٧٨٣) . وربما أضاف الشاعر شبيها لم يقله
أحد قبله ، تهدى اليه بقدرته الخاصة . ومع هذا يظل الابداع انتاج كلام

(٧٨١) انظر د . جابر عصفور : الصورة الفنية - ص ٩٧ . والنظر عبارته حازم التى
استقى منها د . عصفور هذا الوصف فى المنهاج ص ٩٥ .
(٧٨٢) د . مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربى - دار الأندلس - ط ٢ - ١٩٨١ م -
ص ٢١٥ .
(٧٨٣) المنهاج . ص ٣٤٢ .

من كلام ايجابا بمحاكاة النماذج الجميلة ، وسلبا بادراك النقص فيها ،
والمساحات التى لم يتحرك فيها خيال الشعراء قبله فيرودها . وآلية الابداع
تظل حركة من الحفاظ الى الصناعة بوساطة القدرة على التمييز .

ولقد وقف الدكتور منصور عبد الرحمن عند تعليق حازم على وصية
أبى تمام للبحثرى وخرج من هذا التعليق بأن الابداع الشعري عند حازم
يسم على مراحل : الأولى : مرحلة النفي ، والثانية : مرحلة الفكر ، والثالثة :
مرحلة التعبير عن الافكار الجزئية ، والرابعة : مرحلة توزيع العبارات على
فصول القصيدة ، والخامسة : مرحلة اخراج هذه الافكار والمعاني فى
توب مناسب من الوزن (٧٨٤) . وقد يكون هذا التقسيم صحيحا ، وان
لم يكن شاملا على الأقل للمرحلة التى ذكرها حازم - فى موضع آخر -
بعد فراغ الشاعر بنراخ عن زمان الفول .

والتأمل الدقيق لتعليق حازم يكشف عن أنه لم يقصد تقسيم مراحل
الابداع ، لكنه خطاب توجيهي للشاعر « اذا قصد الروية » ، فهو
حديث عن الروية فحسب لا عن الابداع بجميع أنماطه . وحازم فيه
مشغول بحركة المبدع من الحفاظ الى الصناعة ، وان كانت قوة التمييز
لنفس ذات حضور كاف فى هذا الموضع . والشاعر عند حازم « اذا قصد
ما أمره به أبو تمام من اختبار الوقت المساعد واجمام الخاطر والتعرض
للبراعم على قول الشعر والميل مع الخاطر كيف مال فحنيف علمه اذا
قصد الروية أن يحضر مقصده فى خياله وذهنه والمعاني التى هى عمدة
له بالنسبة الى غرضه ومقصده » الخ (٧٨٥) فحركة الابداع ، واستعمال
الجدوى ، انما يبدآن باستحضار الكامن المحفوظ من المعاني التى هى عمدة
الغرض .

ولا ينكر من يتعرض لتحليل الخطاب النهدي عند حازم أنه ، من
سابقا رمنا للابداع ، نلمسه فى تقسيمه المتدرج لقوى النظم ولقوى
الروية . وهذا التحليل الرأسى أو الزمنى ماموس فى قوى الروية على
نحو خاص فى عبارات من مثل : « قبل السروع فى النظم » ، و « فى حال
السرع » ، و « عند الفراغ » ، و « بعد الفراغ بنراخ عن زمان
القول » . وأحوال المخابين عند حازم : « ثمانية لكل واحدة من زمان
منزلة النظم مرتبة لا تتعداها » (٧٨٦) . وبعد أن يوردها يقول : « فعلى

(٧٨٤) د . منصور عبد الرحمن ، المعبر القدى واللقى عند حازم الفرطاني -

س ٣٤٥ ، ٣٤٦ -

(٧٨٥) منهاج : ص ٢٠٤ .

(٧٨٦) نفسه - ص ١٠٩ .

هذا المحو من الانتقال أصل منشأ الشعر « (٧٨٧) . لكن حازما مع هذا التحليل الزمني لم يضح تقسيما نهائيا لمراحل الابداع بسبب شعوره بأن أنماط الابداع تتنوع ، فصناعة « مؤلف الكلام كصناعة الناسج تارة يسبح بردا من يومه وبارة حله من عامه . ولكل قيمته . وانما يظن أن ليس بين أنماط الكلام هذا التفاوت من جهل لطائف الكلام وخفيت عليه أسرار النظم » (٧٨٨) فهناك نمط يقع في يوم ، وآخر في عام ، وفي الأول لانكاد نستوضح التتابع الزمني . فبراعة الطبع قد تعفى بسرعه على هذا النمايز دون أن نلغيه .

كذلك فان التداخل بين القوى الثلاث الكبرى : الحافظة ، والمأثرة ، والصانعة ، وما بينها من علاقات لا تنفذ ، يجعل تحليل آلية الابداع على المستوى الأفقي الذي تتجاوز فيه هذه القوى لا يكشف بوضوح عن دور كل منها على مستويات النص الكبرى : اللفظ ، والمعنى ، والنظم ، والطرق الشعرية .

كما أن تمييز حازم بين سمطي الابداع الكبيرين : البديهة ، والروية مسئول عن عدم تحويله لادراكه الزمني للابداع الى تقسيم حاسم لمراحل الابداع .

وبالاجمال فان علم نفس القوى مباط تفسير حازم للجانب النفسي من الابداع . لكن هذا الجانب النفسي ليس بمعزل عن الجانب الاجتماعي . فمفهوم الملكة له أصول مبنية في الجغرافيا البيئية . فالملكة من بعض الوجوه حصيلة ظروف البيئة بهوائها المعدل ، ومناظرها الجميلة ، والمشاق والمناغم التي بها . وفي هذا السياق يضع حازم تفسير اجتماعيا لمنساء القصيدة :

« لما كان الحنين الى المساكن المألوفة أحرق البواعث بأن يكون السبب الأول الداعي الى قول الشعر ، وكان الشاعر يريد أن يقيم المعاني المحاكية لهم في الأذهان مقام صورهم وهيئاتهم فانهم أحبوا أن يجعلوا الأقاويل مرقبة تزيينا ينمزل من جهة موقعه من السمع منزلة ترتيب أحويتهم وبيوتهم على أساس أن المسموعات بالنسبة للسمع كالرئيات للبصر فيكون اشتغال الأقاويل

(٧٨٧) نفسه ص ١١١ .

(٧٨٨) نفسه والصفحة .

على تلك المعاني التي تحاكي الاحباب مشبهها
لاشتمال الأبيات المضروبة على من قصد تمثله
بها وأن تجعل تذكر له • ويكون ما بين المعنى
والقول من الملازمة مثل ما كان بين الساكن
(المسكن) « (٧٨٩) •

فالقصيد أبيات لأن الباعث الأكبر للشعر هو الحنين الى البيوت •
والحنين في البيت من القصيدة مثل المحبوب في البيت من بيت الناس •
ومن الواضح أن الباعث هنا ذو نشأة اجتماعية برغم طبيعته النفسية •

وبنشأة الملكة نفسيا واجتماعيا يبقى النص • وحين يقول حازم :
« يجب أن تكون المبادئ جزلة » (٧٩٠) ندرك أن قوة المبادئ ظهور لقوة
الطبع في النص من جهة الأسلوب • وحين يقول عن المحي السعري :
« فإن نسبة الكلام المتول فيه اليه نسبة القلادة الى الجيد ، لأن الألفاظ
والمعاني كالآلئ ، والوزن كالسلك ، والمنحى الذى هو مناط الكلام وبه
اعتلظه كالجمد له » (٧٩١) • ندرك أن السعر جمع لبلاغات ، أو نظم
لحبات عقد • فكان حازم قد استوعب في فهم الابداع الحائزين : ظهور
سمات الطبع في النص كمناط للابداع ، وجمع الأصباغ معا كمظهر للبراعة •
وهذه السائبة سوف نظهر بأشكال كثيرة في خطابه النقدي ، فالغرض ،
مثلا ، الذى تدار حوله القصيدة يجب أن يكون قويا لأنه أفق ظهور سمات
الطبع قوة وضعفا ، أما المعاني المفرعة عنه التى ليست منه على الدقة فحجب
أن تكون جميلة أو نحسينا للصياغة لأنها أصباغ وحلي • فمن بنية الابداع
تتكشف ملامح بنية الخطاب النقدي عند حازم من جهات كثيرة •

(ب) لعله قد ظهر بجلاء أن مفهوم الابداع يلعب دورا كبيرا في
بناء الخطاب النقدي لحازم ، وأنه يؤول الى فهم شامل ، أو فلسفى ، يجمع
بين الاعتماد بقوة الطبع وتجلياتها في النص ، والاعتداد بالأصباغ البلاغية
التي يتألف من حباتها النص • ومن هنا نستطيع المضى نحو النظر في

(٧٨٩) المنهاج - ص ٢٤٩ - ٢٥٠ • ولقد سبق حازم بهذا الرأى بعض المستشرقين
في ذهابهم الى أن القصيدة تتألف من أبيات متجاورة متناثرة لأن أبيات الحى وحياهم
حول الشاعر متناثرة • انظر : د. منصور عبد الرحمن : التفكير النقدي والبلاغى - ص ٤٠٨
ومصادره هناك •

(٧٩٠) المنهاج - ص ٣٠٥ • أضيف الى ذلك قول حازم بفكرة طبقات الشعراء وتقسيمه
لهم الى ثلاث طبقات ص ٢٠١ - ٢٠٢ ويتفق مع هذه النقطة ما أشار اليه الدكتور منصور
عبد الرحمن من أن حازما « يتخذ من الابداع في التشبيه مقياسا يبين عن ذكاء صاحبه
وحدة خاطره » التفكير النقدي والبلاغى - ص ٢١٩ •
(٧٩١) المنهاج - ص ٣٤٢ •

تحليل بنية الخطاب النقدي عند حازم ، والكشف عن طبيعة دور مفهوم الابداع الفنى فى بنائه .

وعندما ننظر فى المستوى الافقى لمشروع حازم النقدي والبلاغى يسترعى الانتباه ظاهرة غريبة تتمثل فى التزامه تكاملا تربيعيا لأفكاره . فالكتاب ينقسم الى أربعة أقسام ، والأقسام الثلاثة التى وصلتنا ينقسم كل منها الى أربعة مناهج ، ولا يستبعد أن يكون القسم المفقود من أربعة مناهج بالمثل . وهناك شواهد آخر من التربيع متناثرة فى الكتاب . وليس مستبعدا أن يرجع هذا الحرص على التربيع الى نوع من الأخذ بفكرة العزل الأربع . فاللفظ يمكن أن يعد علة مادية للشعر ، والمعنى علة غائية ، والنظم علة صورية ، والطرق الشعرية علة فاعلة لأنها طرق الشعراء فى الشعر . ومع ما فى هذا الفياس من تجاوز وشئ من التمثل فانه غير مستبعد تماما . وما يضعف هذا التصور بحق هو صعوبة تحقيقه فى مناهج كل قسم . وحازم لا يقدم لنا أى عون فيما وصلنا منه لترجيح هذا الاحتمال . وتزداد الصعوبة حين نلاحظ أن موضوعات الاقسام الأربعة مدرج من الجزئى (اللفظ) الى الكلى (المعنى ، فالنظم ، فالطرق الشعرية) بينما نجد القسم الرابع « فى الطرق الشعرية » - مثلا - يدرج من الكلى الى الجزئى : من الجهد والهزل الى الأغراض ، الى الأساليب ، الى المنازع . وهذا كله يجعل التربيع فى كتاب حازم ظاهرة لا نملك لها تفسيرا حاسما . والمستطاع أن نقول ان حازما يبدأ باللفظ ثم المعنى طبقا للتصور اللغوى الذى يفصل بينهما ، ثم ينتقل الى النظم وهو الوحدة التركيبية منهما ، ثم ينتقل الى الطرق الشعرية تقريبا على النظم لأن هناك طرقا متعددة فى ايقاع النظم . ومهما كان التفسير الذى ترجع اليه ظاهرة التربيع هذه فان التكامل بين الموضوعات بحيث تغطى جوانب الاهتمام النقدي بالشعر ظاهر لا ينقض . وهناك أصالة واضحة من حازم فى طرح قضايا كتابه . لا يضع حازم فصولا يلخص فيها أقوال النقاد ، ويعلق عليها ويجعلها تدور على الموضوعات المتداولة بينهم ، لكنه يضعها طبقا لمنهجية الخاص بتربيعيته غير الواضحة .

أما على المستوى الرأسى الاستبدالى فان هناك طائفة من المبادئ الخصبة طفت تظهر هنا وهناك فى كل مسألة يواجهها . ويمكننا حصر هذه المبادئ فى مفهومين : مفهوم الكلام ومفهوم الطرق الشعرية . أما مفهوم الابداع الفنى فلم يكن مصطلحا واضحا يستخدمه حازم ، ففى حديثه عن المعانى تحدث عن «اجتلاب» المعانى مشبرا الى فكرة الابداع بافظ الاجتلاب . وفى القسم الثالث استخدم مصطلحا آخر هو « النظم » .

فمفهوم الابداع الفنى نتوصل اليه بطريق التحليل انطلاقا من التسليم
بأن الخطاب الفدى لا مفر من صدوره عن تصور ما للابداع الفنى مها
كانت درجة وضوحه ، أو حضوره ، أو دقته .

ويصدر حازم فى مفهوم الكلام (الخطاب) عنده عن فهم وظيفى
فيقول .

« لما كان الكلام أولى الأشياء بأن يجعل دليلا
على المعانى التى احتاج الناس الى تفاهمها
بحسب احتياجاتهم الى معاونة بعضهم بعضا على
تحصيل المنافع وإزالة المضار والى استفادتهم
حقائق الأمور وإفادتها وجب أن يكون المتكلم
يبتغى اما افادة المخاطب ، أو الاستفادة منه » (٧٩٣)

فالخطاب فى هذا النص دليل موظف لافادة أو استفادة لتأدية
او اقتضاء ، وهو تابع من حاجة بشرية . وبطريق التركيب بين التأدية
والاقتضاء من جهة ، والمتكلم والمخاطب من جهة أخرى يتركب أقسام ستة
من الخطاب :

- ١ - نادية خاصة .
- ٢ - اقتضاء خاص .
- ٣ - نادية واقتضاء معا .
- ٤ - ناديتان من المتكلم والمخاطب .
- ٥ - اقتضاءان منهما .
- ٦ - واقتضاء المتكلم ونادية المخاطب على جهة السؤال والجواب (٧٩٣) .

زيلا تقدمهم الخطاب على أساس من وظيفته . أما تقسيمه بحسب
« ما يؤديه » سواء كان افادة أو استفادة ، أى بحسب طريقة الخطاب فى
أداء وظيفته فهو قسمان . « قسم فيه الاستدلال ، وقسم الاستدلال
فيه » (٧٩٤) . وعلى غموض هذا التقسيم فانما نستطيع أن نشرحه بأنه
تميز بين ما هو استدلال ، وما هو غاية نستدل لها . ولنعرض تبلى ذلك
مثالا صناعا نضعه . « أرى الحقيقة واضحة وضوح الشمس »

(٧٩٢) النهاج : ص ٣٤٤ .

(٧٩٣) نفسه : ص ٣٤٥ - ٣٤٦ .

(٧٩٤) النهاج : ص ٣٤٥ .

فإن الافادة هنا هي وضوح الحقيقة ، أما فعل الرؤية ، وتشبيه الحقيقة بالشمس الواضحة ، فهما استدلالان عليها . لم يضرب حازم هذا المثل لكنه يعين على فهمه . ويعين على تبين صدى قسمي الابداع اللذين أشرنا اليهما من قبل ، فالافادة تعكس فعل الطبع بجميع سماته ، أما الاستدلال فهو أصباغ وتحسين وصنعة .

ومن الجدير بالتنبيه أن قول حازم بالافادة أو الاستفادة لا يعنى ايمانه بحضور المتكلم والمخاطب فى القول حضورا قويا ، فالتركيز على القول نفسه بوصف الافادة موضوع نسل القول . يقول حازم :

« والحيلة فيما يرجع اليه القول والى المقول
فيه وهى محركاته وتخيله بها يرجع اليه أو بها
هى مشاى أما يرجع اليه هما عمودا هذه الصناعة ،
ومما يرجع الى القائل والمقول له كالأعوان
والدعائم لها » (٧٩٥) .

فحازم صريح فى أن القول فوق القائلين ، فالقول عمود الصناعة ، أما القائل والمقول له فينزاحان فى خطابه النقدى الى مستوى الأعوان والدعائم . أما « ما يرجع اليه القول » فهو الغرض أو الافادة ، وهى فى المثال الصناعى السابق « وضوح » الحقيقة . أما « المقول فيه » ، فهو موضوع القول - أو « جهته » بمصطلح حازم - أى « الحقيقة » ذاتها . وأما التخيل « بما يرجع اليه » فهو استخدام لفظى الحقيقة والوضوح ، وأما التخيل « بما هو منال لما يرجع اليه » فهو « الشمس » منالا وتشبيها للحقيقة ، وفعل « الرؤية » مثلا على الوضوح . فالنص حافل بالثنائيات ، وكلها نفى بنا الى ثنائية الأصل - الثانوى . وحازم يقرر أن القول جوهر وعمود الصناعة ، أما المتكلم والمستقبل فأعوان ودعائم أو ثانويات . القول جوهر الاهتمام بافادته (غرضه) ، وبموضوعه (جهته) والنخيل الذى لاذ به حازم دليلا مجال نشاطه هو ميدان القول الفسيح بما فيه من أصلى وثانوى .

وبالاجمال فالخطاب عند حازم أربعة أركان .

(الافادة) ما يرجع اليه القول (الغرض)

↑ ↓
↑ ↓
المقول له القائل

(الموضوع) المقول فيه (الجهة)

(٧٩٥) نفسه : ص ٣٤٦ .

ومن العجلى أن مخطط الخطاب الذى نضعه تلخيصا لحازم يساهمى
 مخطط الخطاب فى العلم الحديث عند رومان جاكوبسون . والامر المفيد
 فى فهم حازم ، من وجهة نظر تخطيط جاكوبسون ، هو التركيز والالاحاح
 على تحايل رساله فى دانها ، وافتراع الوظيفة الجمالية للرسالة عن دور
 الأسلوب ، وطريقه التبليغ ، واراده التأثير الفنى ، كما هم فيها . لكن
 تحايل حازم غير ملم بفكرة السياق ، أو فكرة الشفرة ، أو ملاحظة قناة
 الاتصال ، أو الرابط النفسى الذى يسمح بإقامة الاتصال بين المرسل
 والمستقبل (٧٩٦) .

ويظهر من النص السابق لحازم أن فكره المحاكاة والتخييل جزء
 لا ينفجزأ من مفهوم الخطاب عنده . ومنذ فسر الفارابى المحاكاة الأرسطية
 بالتخييل (٧٩٧) ، ومنذ أذاع ابن سينا كلمة التخييل مقترنة
 بالمحاكاة (٧٩٨) ، ودون الالتفات الى اضافة ابن رشد التشبيه الى التخييل
 لما فى التشبيه من معنى المحاكاة (٧٩٩) ، أصبح الطريق مهمدا لحازم
 ليستعمل كلمة التخييل مقترنة بكلمة المحاكاة ومفسرة لها (٨٠٠) . وحب
 المحاكاة عند حازم غريزة (٨٠١) ، وفى هذا عود الى فكرة الوفاء بالحاجات
 البشرية التى كانت أساس فهمه الوظيفى للخطاب . ولأنها غريزة فان
 النفوس تلذذ بتخييل الصور المستمعية اذا بلغت الغاية القصوى من الشبه
 بما هى أمثلة له (٨٠٢) . أما السبب فى حسن موقع المحاكاة من النفس
 من جهة اقترانها بالمحاسن التأليفية (اللغة الأدبية) فان الأقبال المشعربة
 أشد الأماويل تحريكا (تأثيرا) للنفوس لأنها أشد افصاحا عما به علقه
 الأغراض الانسانية (٨٠٣) . والافصاح ههنا يشبر - كما هو واضح -
 الى التخييل . من هنا نقول ان فكرة التخييل مشوبة بفكرة التبيين التى
 أعطاها الجاحظ اهتمامه . والاشارة هنا الى الأغراض الانسانية تؤوب
 بنا الى فكرتى الافسادة والاستفادة السابقين . ووجه تميز الأماويل
 الشعرية أن محصول ما عداها ايقاع تعريف أو تصديق ، أو اثبات شئ

- (٧٩٦) انظر فى تحليل جاكوبسون للخطاب د. صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد
 الأدبى - الأنجلو المصرية - ط ٢ - ١٩٨٠ م - ص ٣٨٣ - ٣٨٥ . وفارن ب د. تمام
 حسان . الأصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٢ م - ص ٣٨٦ - ٣٨٧ .
 (٧٩٧) د. عاطف جودة : الخيال : مفهوماته ووظائفه - ص ١٤٨ .
 (٧٩٨) نفسه - ص ١٥٥ .
 (٧٩٩) نفسه - ص ١٥٦ .
 (٨٠٠) د. منصور عبد الرحمن : مصادر التفكير النقدى والبلغى - ص ٢٧٨ .
 (٨٠١) المنهاج : ص ١١٦ .
 (٨٠٢) نفسه : ص ١١٧ .
 (٨٠٣) نفسه : ص ١١٨ .

أو إبطاله ، أو التعريف بماهيته وحقيقته ، بما لا يسد علقته بالأغراض
أو لا تكون علقته بالجملة (٨٠٤) . ويتوقف تأثير المحاكاة فى النفوس على
حسب :

- ١ - ما تكون عليه درجة الابداع فى المحاكاة .
 - ٢ - وما تكون عليه الهيئة النطقية المصنوعة بها .
 - ٣ - وما تكون عليه النفوس مسنعة لمبول المحاكاة والتأثر لها (٨٠٥) .
- ولقد عمد حازم - انساقا مع موقع التخييل من نظرية الخطاب ،
بوصفه افادة أو نبينا - النمر كلاما مخيلا موزونا مختصا فى لسان
العرب بالتففيه ملتئما من مقدمات مخيلة ، صادفة كانت او كاذبة ،
لا يشترط فيها - بما هى شعر - الا التخييل . وذهب الى أن التخييل
يقع فى اللفظ ، والمعنى ، والوزن ، والأسلوب جميعا ، والى أن تخيل
المعنى من جهة اللفظ هو التخييل الضرورى ، وسائر التخيلات أكيدة
ومستحبة وليست ضرورية (٨٠٦) . وفى هذا عود الى نائية الأصل
والناوى السابغة فى مفهوم الكلام . ومن هذه النائية تمييزه بين التخييل
الأول وهو تخيل المقول فيه بالقول (أى تخيل الموضوع المستهدف نفسه)
وهو يجرى مجرى تخطيط الصور وتشكيلها ، والتخيلات النوانى وهى
تخييل أشياء فى المقول فيه وفى القول من جهة ألفاظه ومعانيه ونظمه
وأساوبه ، وهى تجرى مجرى النقوش فى الصور والتوشمة فى الأثواب
والنفصم فى فرائد العقود وأحجارها (٨٠٧) . فالأصل فى ذلك كله
ثمائية مسنوية الخطاب ، التى تنبع بدورها من نائية الطبع - الصنعة
فى مفهوم الابداع الفنى ، تلك النقضة دائمة التوتر .

ولقد قسم حازم أحوال المخلين فى التخييل (الابداع - التبيين -
النح (الدلالة) الى ثمانية أحوال مرتبة زمنيا :

- ١ - تخيل المقاصد الكلية ،
- ٢ - تخيل طريق وأساليب المقاصد ،
- ٣ - تخيل ترتيب المعانى فى الأساليب ،

(٨٠٤) نفسه : ١١٩ - ١٢١ والمراد « بالجملة » كل ما هو كلى فى القول .

(٨٠٥) المنهاج : ص ١٢١ .

(٨٠٦) نفسه : ص ٨٩ .

(٨٠٧) نفسه : ص ٩٣ .

٤ - تخيل تشكّل المعاني في عبارات نفوم في المخاطر . وهذه (أربع) أحوال في التخاييل الكلية تقع كلها في الذهن .

٥ - تخيل المعاني معنى معنى بحسب الغرض ،

٦ - تخيل زينه المعنى .

٧ - في الوزن ،

٨ - في سد نامات الوزن . وهذه أحوال السخايل الجرئية (٨٠٨) .

وبالمقارنة بقوى النظم العشر يظهر نوازيهما وتساويهما الى حد كبير . وأحوال التخيل لا ينقصها القوة الأولى من القوى العشر وهي القوة على التشبيه فيما لا يجري على السجية بما يجري عليها ، لأن تخيل المقاصد الكامية يكون بها . أما القوة المائزة حسن الكلام من قبيحه ، فواضح أنها قوة مستقلة ، لأن قوة التخيل فرع القوة الصانعة من القوى الثلاث الكبرى .

وهذا التوازي والتساوي علامة على الصلة القوية بين فكرة التخيل كجزء ، وفكرة الخطاب ككل من جهة ، وفكرة الابداع الفني من جهة أخرى . وما انفصال الكلي والجزئي (مع تربيعهما) في أحوال التخيل الا علامة انفصال الأصل والنانوني في الخطاب ، والطبع والصناعة في الابداع ، فمحاولة التوفيق لم تلغ النقيضة .

لقد استخدم حازم مفهومه للكلام في جميع مناهج الكتاب ، واشترط في جميع مستوياته : اللفظ ، والمعنى ، والنظم ، والأسلوب ، التأثير في النفس بملاءمتها أو منافرتها ، وجعل التخيل مفتاحا لحل قضايا البلاغة والنقد بما في ذلك مسائل العروض والقوافي .

وحظ مفهوم حازم للطرق الشعرية مثل حظ مفهومه للكلام ، فظهر هنا وهناك في الكتاب في تضاعيف مسائله وقضاياها . وحازم يتحدث عنها في كل موضع بوصفها طرقا للشعر ، أي أنه يراها طرقا للرسالة ذاتها لا للمرسلين . هذا الفهم يتسق مع تركيز حازم على تحليل القول الذي أسرنا اليه من قبل .

وطرق الشعر تتدرج في مناهج أربعة : الأول في التمييز بين الجدل والهزل ، والثاني في فنون الأغراض ، وفيهما يستخدم حازم مصطلح « طرق الشعر » . أما الثالث ففي « الأساليب الشعرية » ، والرابع في

« المنازع الشعرية » ، وعلى اقترابه فيهما من المرسلين الا أنها تظل أساليب ومنازع الشعر . وطرق الشعر تشمل الأمور الأربعة المتدرجة من الكلي الى الجزئى .

اما التمييز بين الجذ والهزل فهو التفسير العربى لسمير ارسطو بين الكوميديا والتراجيديا ، وكما فسر العرب المحاكاة الأرسطية بفكرة التخيل والتشبيه ، وهو تحويل للمفهوم اليونانى الى مفهوم عربى . وان التمييز بين الجذ والهزل يتحول بالتراجيديا والكوميديا الى ثنائية تناسب الشعر القائم على المدح والهجاء ، والتعازى ، والتهانى . ولقد انتهى حازم فى دراسته لقنون الأغراض الى أن « . . . امهات الطرق الشعرية أربع : وهى التهانى وما معها ، والتعازى وما معها ، والمدائح وما معها ، والأهاجى وما معها ، وأن كل ذلك راجع الى ما الباعث عليه الارتياح ، والى ما الباعث عليه الاكتراب ، والى ما الباعث عليه الارتباح والاكثرات معا » (٨٠٩) فتصور طرق الشعر ليس بمعزل عن البواعث من حيث نشيخ الى مفهوم الابداع الفنى .

ويميز حازم فى حديثه عن الطرف الشعرية بين طائفة من المصطلحات . يقول حازم :

« لما كانت الأغراض الشعرية يوقع فى واحد منها الجملة الكبيرة من المعانى والمقاصد ، وكانت لتلك المعانى جهات فيها توجه ومسائل منها تقتضى جهة وصف المحبوب وجهة وصف الخيال وجهة وصف الطلول وجهة وصف يوم النوى وما جرى مجرى ذلك فى غرض النسب ، وكانت تحصل للنفس بالاستهوار على تلك الجهات والثقلة من بعضها الى بعض وبكيفية الاطراد فى المعانى صورية وهيئة تسهى الأسلوب ، وجب أن تكون نسبة الأسلوب الى المعانى نسبة النظم الى الألفاظ لأن الأسلوب يتحصل عن كيفية الاستهوار فى أوصاف جهة جهة من جهات غرض القول وكيفية الاطراد من أوصاف جهة الى جهة . فكان بمسألة النظم فى الألفاظ الذى هو صورة كيفية الاستهوار فى الألفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة

عن كيفية النقلة من بعضها الى بعض وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب « (٨١٠) »

أما الأغراض فهي أمهات الطرق الشعرية الأربع السابقة . وهي
أكبر من المعاني لان المعاني تقع فيها ، وهو ما يدل على أن المعنى مصطاح
مفصور على دلالات الجمل وليس شاملا لجميع أبعاد الدلالة . ولكل معنى
مقتصد ، فالمعنى الواحد قد يقع فيه مقاصد مختلفة ، لذا فالمعنى بدوره
أكبر من المقصد . واستمرارا للانتقال من الدوائر الأكبر الى الأصغر
الواقعة فيها يشير النص الى الجهة . والمراد بالجهة الأشياء المقصود وصفها
أو الاخبار عنها كالمحجوب ، والخيال ، والطلول ، ويوم النوى . وكعادة
حازم في التقسيم النثائي يقسم الجهة - في موضع آخر - الى ضربين :
أحدهما مقصود لنفسه متعلق بغرض القول ، والآخر منعلن بسبب معنى
بالعرض (٨١١) . وفي هذا عود الى ثنائية الأصلي والناوئ ذاب العمق
في مفهوم الابداع الفني .

ريسمند حازم مفهوم الأسلوب من مفهوم الكلام ، فيذهب الى أن
الكلام ثلاثة أنواع بحسب أنواع النفوس : فمنه ما يوافق أغراض النفوس
الضعيفة ، ومنه ما يوافق أغراض النفوس الخشنة ، ومنه ما يوافق أغراض
النفوس المقبلة على ما ببسط أنسيا (٨١٢) . فإذا لاحظنا أن الضعيف ،
والخشونة ، والافبال على الانس ، سمات للطبع ، نرى أن الأساليب
مظهر لكون النص مرآة تعكس سمات الطبع . وعلى أساس من هذه
الأساليب الثلاثة يركب عشرة أنحاء من الأساليب « يختلف الناس فيما
يميل إليهم أهواؤهم اليه من ذلك بحسب اختلاف طبعهم » . وهذه الأساليب
العشرة هي :

- ١ - أن يكون أسلوب الكلام مبنيا على الرقة المحضنة .
- ٢ - أو على الخشونة المحضنة .
- ٣ - أو على المتوسط بينهما .
- ٤ - أو على الرقابة وينسوبة بعض ما هو راجع الى الأسلوب الوسط .
- ٥ - أو على الوسط ويشوبه بعض ما هو راجع الى الرقة .
- ٦ - أو بعض ما هو راجع الى الخشونة .

(٨١٠) نفسه : ص ٣٦٣ .

(٨١١) النهاج : ص ٢١٦ .

(٨١٢) نفسه : ص ٣٥٤ .

٧ - أو يكون مبنيا على الخشونة ويشوبه بعض ما يرجع الى الأسلوب الوسط .

٨ - أو على الرقة ويشوبه بعض الخشونة .

٩ - أو على الخشونة ويشوبه بعض الرقة .

١٠ - أو يكون مبنيا على الأسلوب المتوسط ويشوبه بعض ما يرجع الى الطرفين (٨١٣) .

وفى استقبح حازم الثلاثة الأخيرة ما لم يكن كل طرف من النفيضين المجتمعين فيها منصرفا الى غير ما انصرف اليه الآخر . ويظل الأسلوب فى جميع هذه النراكيب مجالا لاطهار سمات طبع المبدع ومزاجه .

واذا عدنا الى النص الذى نقرأه الآن والذى افترعنا الحديث عن الأسلوب منه ، نجد حازما يقول : « ان الأسلوب يحصل عن كثرة الاستمرار فى أوصاف جهة جهة من جهات غرض القول وكيفية الاطراد من أوصاف جهة الى جهة » . ويدل الفعل « يحصل » على أن مراد حازم الحديث عن الآلية التى يتحقق بها الأسلوب من حيث يكون اشارة الى طبع المبدع ومزاجه . فاذا كانت كيفية أوصاف أغراض القول وجهاته خشنة ، أو رقيقة ، أو وسطا بينهما ، كان الأسلوب وفقا للكيفية . وهذه الكيفية مقيدة بفكرة « الاستمرار » . هذه الفكرة تشبه الى ثبات سمات الطبع وتكرارها . ومن هنا نفهم قول حازم : ان الأسلوب صورة وهبة نحصل للنفس ، فهى مردودة الى القدرات العقلية للنفس أو ماكانتها . والنظم مثل الأسلوب صورة أو هيئة تحصل للنفس عن كيفية الاستمرار . لكنه معلق بالنفلة بين الألفاظ ، أما الأسلوب فمعلق بالنفلة بين المعانى . ولعل تقيد النظم باللفظ هو ما يجعله : « صناعة آلتها الطبع » ، فافظ الصناعة كالصناعة قريب من الحقل اللغوى لمصطلح « اللفظ » . وعلى وجه العموم يظل الأسلوب والنظم يؤولان الى سمات الطبع . ويظل فهم حازم للأسلوب بعيدا عن الفهم المعاصر له فى علم الأسلوب . يظل بعيدا بعدم المامه بفكرة الانحراف المعيارى ، أو بفكرة البصمة . ويظل بعيدا بتصوره الأسلوب شيئا من امكانات الشعر . فحازم يحلل طرق الشعر وأنحاء تحليلها منطقيا ينتهى الى عشرة أقسام . يعتمد فى تحليله على ثلاثية : الرقة - الخشونة - الوسط . ثم يقلب هذه الثلاثة على محورين : الأسلوب المحض والأسلوب المبنى على ما يرجع الى الأسلوب المحض . هذان المحوران أخذ - من جديد - بثنائية الأصل (المحض) و الثانوى

(الراجع الى المحض) ، وهى نائية عريقة فى مفهوم الابداع • وعلى أساس هذا التعليل يحلل حازم الشعر الى عشر صور ممكنة فالأساليب - اذا - ممكنات ، أو طرف ، للشعر • واذا كان الأسلوب يفضى الى الطبع ، فإن الطبع بالمثل ينحل الى ذات الصور العشر • فالطبع رقيق ، أو خشن ، أو وسط ، والثلاثة ينقلبون بين السمة المحضة والسمة الراجعة الى المحضة • فتفسير حازم كقطعة العملة الأسلوب وجه ، والطبع وجه ثان فيه • والأمور كله تحليل لطرق الشعر لا لحرية المبدع وتواجده فى اللغة ، أو لبنية النص وعلاماته •

واذ يقول حازم ان للمعاني « جهات فيها توجد ومساائل منها تقننى » فإن الفعلين « توجد » و « تقننى » يشيران الى أحد مفاهيم حازم ذات الأهمية ، وهو مفهوم المأخذ • وحازم يهيب فى شأن المأخذ بتصوره للكلام • يقول :

« واذا قد تبين أن الكلام يهيباً للقبول من جهة
ما يرجع اليه وما يرجع الى القائل وما يرجع الى
المقول فيه والمقول له فواجب أن يعلم أن للكلام فى
كل مأخذ من تلك المأخذ التى بها تنفتر النفوس
لقبوله هيئات من جهة ما يلحقه من العبارات
وما يتكرر فيه من المسموعات الدالة على مأخذ
مأخذ من ذلك • فربما أدى الاطراد على نحو من ذلك
الى تكرار يستثقل ويزول به طيب الكلام » (٨١٤) •

فأركان الكلام الأربعة متواجدة فى هذا النص : القائل ، والمقول له (السامع) ، والمقول فيه (الجهة ، أو الموضوع) ، والمقول به (طرق انتاج الدلالة أو الغرض) • والمأخذ هو طريقة الابداع اللفظى من هذه الحيات • فالمأخذ من الأخذ ، ويعنى موضع الأخذ أو الاستلهام ، فصلته بالابداع قائمة ، ولعل هذه الصلة السر فى شيوع كلمة الأخذ فى باب السرقة بمعنى الاستلهام • أما عن لفظية المأخذ فتظهر فى أمثلة حازم • يمثل على المأخذ من جهة القائل بالاكثار من ضمير المتكلم فى الشعر • ويمثل على المأخذ من جهة السامع بالاكثار من صيغ الأمر ، ومن جهة المقول به على الاكثار من الأوصاف والتشبيهات وضمير الغيبة • ويشير الى أن العرب نحب تنويع الضمائر (٨١٥) • وتظهر لفظية المأخذ من قوله ان للكلام فى المأخذ هيئات من جهة ما يلحقه من العبارات وما يتكرر فيه من

(٨١٤) النهاج : ص ٣٤٧ •

(٨١٥) نفسه : ص ٣٤٧ - ٣٤٨ •

المسموعات ، فالهيئات هيئات لعبارات ومسموعات . ومن الواضح أن فكرة الهيئة أو الصورة ذات صلة بالادراك ، وتجريد المحسوسات ، وسائر مسائل القدرات النفسية ، فهي متفند لظهور الأساس النفسى للابداع فى نص حازم عن المآخذ . ولقد حرص حازم على ربط المآخذ بفهمه الوظيفى للابداع فقال مرة : ان النفوس تغتر بها لقبول الكلام للمآخذ ، وقال مرة أخرى : انها قد نستنقلها بالاطراد والتكرار . فكان حازم يريد تأثير الكلام فى النفس بملاءمتها أو مفاورتها .

وتبقى لنا فكرة حازم عن « المنازع » . وحازم يؤسس مفهوم المنزع على مفهوم المآخذ ، فهو « الهيئات الحاصلة عن كفيات مآخذ الشعراء فى أغراضهم . . . » والمعين على ذلك أن « ينزع » بالكلام الى الجهة الملائمة لهوى النفس من حسب تسرها ، أو تعجبها ، أو تشجوها ، حيث يكون الغرض مبنيا على ذلك . فالمنزع تعامل مع المآخذ بهدف التأثير الإيجابى فى النفس . ويمثل حازم لمنازع الأغراض بمنزع عبد الله بن المعتز فى خمرياته ، والبحرنى فى طبقياته (٨١٦) . وواضح أن منزعهما فى توجيه الكلام الى جهة طريفة .

والمنزع أيضا : « كيفية مأخذ الشاعر فى بنية نظمه وصيغة عباراته . . . » وهذا المام بمستويين آخرين : النظم ، واللفظ ، بالإضافة الى الأغراض . وبمثل حازم لمنزع النظم هذا بمآخذ أبى الطيب المتنبى فى نوثة سدور الفصول للحكم التى يوقعها فى نهايتها ، وقد اختص المتنبى بالاكثار من هذا المنزع والاعناء به .

والمنزع - بوجه العموم - « لطف مأخذ فى عبارات أو معان أو نظم أو أسلوب » (٨١٧) . والمراد باللفظ تلك الكيفية الدقيقة فى المآخذ المؤثرة فى السامع . وتحقق تلك الكيفية بأخذ « جهة » للقول غير معتادة فيه ، أو بتركيب مذاهب جديدة من الشعراء المختلفين كل مذهب فى جهته (٨١٨) . ومن الواضح أن الابداع هنا معض « تصرف » أو « سلوك » جوهري عقلى . فالابداع فى الطريق الأول تصرف قائم على أخذ « جهة » جديدة لاقول ، كما أخذ أبو نواس الحمر جهة جديدة بديلة عن الطال فى مصلع القصيدة . والابداع فى الطريق الثانى قائم فى « التركيب » ، أو « الهيئة الحاصلة عن كفيات المآخذ » التى يوردها الشاعر فى قصيدته . فاذا ذكر الخمر أخذ بمنزع ابن المعتز ، واذا عتب بالطيف أخذ بمنزع

(٨١٦) المنهاج : ص ٣٦٥ .

(٨١٧) المنهاج : ص ٣٦٦ .

(٨١٨) نفسه والصفحة .

البحثى ، واذا ختم بحكمة وطأ لها بمنزاع أبى الطيب . والأمر هنا محض سلوك كالسابق ، وهذا مظهر لتجريبية التصور الحازمى للإبداع . أما الإبداع بمعنى الكشف الجمالى للعلاقة بين الانسان والعالم فليس المراد عند حازم . ومنازع السعراء فى المعانى مفيدة بمفهوم المعنى عند حازم ، وهو معلق بدلالة الجملة . يظهر هذا التعليق حين يقول ان « المعنى اذا تصور وكان صحيحا ساغ أن يستعمل فى الكلام المصوغ على قوانين العرب ، وان لم يكن لذلك المعنى نظير فى كلامهم » (٨١٩) . فالمعنى دلالة ذهنية ، يستلزم فيها امكان التصور ، ويستلزم الصحة ، حتى يوضع على قوانين الكلام المعروفة فى علوم اللغة ، مما يلقى بظله على مفهوم الإبداع فى آخر الأمر . فمحصلة هذا الفهم للمعنى أن الإبداع عمل ذهنى يدور فى عالم الممكنات ، فالمعنى مقيد بشيئين : امكان التصور مما يجعله ممكنا ، وصحته مما يجعله واقعيًا ، فكأن الإبداع تحقيق لممكن من ممكنات الواقع ، أو هو حركة من الممكن الى الواقع ، ومن القوة الى الفعل ، وهو بهذا كشف تجريبي عن ممكنات الواقع ، وهو تصور قريب من روح الوضعية المنطقية .

وليس المراد عند حازم من هذا المنهج فى البحث أن يتبع ابن سينا فى اثر أرسطو الأفلوطينى ، لكنه انما يأخذ من ابن سينا ذلك المطبق العقلى الدقيق الذى يعلو على صراعات المذاهب الى رحاب « الطبيعة » ، لا بالعودة الى سبب الطبع كما يحاول الذين يرون الإبداع تحقيقا لسمات الطبع فى مرآة النص ، ولا بالاستغراف فى تجريد أصباغ النص وتثنيته اليه كما يحاول الفريق الآخر ، ولكن باللام بين دور الطبع والطبيعة الخاصة للنص ، وتأكد التوافق بين الجانبين . ويرسم حازم بما يحاوله صورة للعلاقة بين الانسان والعالم ، يصبح فيه الانسان جزءا من العالم « الطبيعى » ، وبمنطق الانسان كما منطق الفلاسفة الطبيعة . والشاة من أنسنة الطبيعة ، وطعنة الانسان - اذا صح التعبير - على أساس من العقل ، هى تأكيد أهمية أن يقام العقل حاكما على عالم الصراع الطائش فى ظل الظروف التى عاشها حازم ابان الهجرة الاسلامية الكبيرة من الأندلس الغاربة الى المغرب الممزق .

(ح) وخلاصة ما سبق أن بنية الخطاب النقدي عند حازم مركبة تركيبا دقيقا فى مستواها الأفقى ومستواها الرأسى . ومفهوم الإبداع الفنى يقع فى مركزها . ويحتل مفهوم حازم عن الخطاب مكانا كبيرا . وتفرعت عنه مفاهيم عديدة خصبة . ولعب مفهوم الإبداع دورا كبيرا فى

القضايا المختلفة التي تناولها حازم • وآل هذا المفهوم الى تصور مركب من العناية بالطبع المبدع الى العناية بالنص وأصباغه •

واذا كان المستوى المهيمن على الخطاب النقدي عند حازم هو المستوى العلمي فإن علينا أن نكشف عن المستوى المذهبي المزاح في خطابه النقدي الى الأطراف • ولقد اهتم حازم بأن يصحح للناس الأفكار النقدية السائدة بينهم (٨٢٠) ، مما يمثل حوار المنهج العلمي مع الأفكار الأولية العامة عن الفن ، لكنه في نفس الوقت ، وبسبب من موقفه التوفيقى ، أبغى على ناثرات بها بعيدا عن مركز خطابه النقدي • وليس من غايتنا الآن أن نبرز هذه الجوانب الأولية ، فلنكتف بإبراز الجانب المذهبي •

واذا كانت الشواهد التي يلجأ اليها الباحث تفصح عن شيء من قبوله فلقد درس الدكتور منصور عبد الرحمن شواهد حازم وسجل ملحوظاته عليها • ومن ذلك أن مجموع ما تمثل به حازم مائتان وستة وثمانون بيتا • ولم يفت حازم في اسنشهاده عند أعلام الشعراء ، بل تخطاهم أحيانا الى المذهورين • ورأى الدكتور عبد الرحمن فى هذا ارتفاعا الى درجة البحث المجرد والفكر الحر ، وبعثنا عن الجمال فى الشعر سبب كان ، واستقلالا فى رأى دون مجازاة للناس فى تقديس أسماء شعراء • وأوضح أن حازم ولح ببعض الشعراء يذكرهم كثيرا ، ويورد لهم كثيرا ، وفى طامهتهم : المتنبي ، ومهيار الديلمي ، وأبو نواس ، وابن المعتز ، وابن الرومى ، وأبو تمام (٨٢١) •

اضافة الى ما سبق نشر الى تنويه حازم بمهيار الديلمي (٨٢٢) ، وتنويهه بإبى الطيب المتنبي فى أكثر من موضع (٨٢٣) • ولقد ذهب الى أن أدلة الشعراء القادريين على جمع أجود منازع الشعراء فى الأغراض المختلفة هم : الشريف ، ومهيار ، وابن خفاجة (٨٢٤) • بل انه ليجمل مع الشعراء المتأخرين على المتقدمين حيث يرى أن الزمان المتأخر فيه من المسمى ما لبس فى الزمان الأول ، وفيه من البواعث على القول قدر أوفر (٨٢٥) • وفى هذا كله ميل من حازم مع شعر الصنعة والبديع •

(٨٢٠) انظر المنهاج : ص ٨١ ، ٨٦ - ٨٨ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٢٤ - ١٢٦ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ٢١٢ ، ٢٧١ •

(٨٢١) د. منصور : مصادر الفكر - ص ١٠٨ •

(٨٢٢) المنهاج : ص ٣٤٢ •

(٨٢٣) انظر مثلا ص ٣٦٣ من المنهاج •

(٨٢٤) نفسه ص ٢٤٣ •

(٨٢٥) نفسه ص ٣٧٨ •

ولقد ميز حارم بين نمطين من الابداع : المرتجل ، والمرؤى .
 « وماجد القول فى الارتجال قريبة سهلة لكون ضيق الوقت يمنع من بعد
 المذهب فى ذلك » (٨٢٦) . بينما يرى فى الروية أن « المباحث فيها كثيرة
 والمذاهب فيها بعيدة لكون الزمان فيها يتسع لطلب الغايات المستطاعة من
 بناء الكلام على ما قدمته من أصناف محاسن الألفاظ والمعانى وابداع البظم
 والتأنيق فى احكام الأساوب » (٨٢٧) . وعبارته تكشف عن تقدير أعظم
 لشعر الروية على الارتجال . ومن الجدير بالملاحظة أن الروية معروفة فى
 الشعر القديم كما فى المتناحر . لكنها سائغة فى المتأخرين على الخصوص ،
 لأنهم يعولون على الصنعة والتعلم . فحازم - على الأرجح - يفضل شعر
 الروية على الارتجال بغض النظر عن الزمان .

ويميز حارم بين أنماط أحوال البديهة ، وأنماط أحوال الروية على
 أساس من تقاليد المستقصى والمقترن مع الانبات والنفى . والاستقصاء
 تتبع صفات الشيء المقول فيه اللاتقة بغرض القول . والاقتران قرن المعانى
 المتعلقة بالشيء الموصوف مع آخر متعاقبة به على سبيل تشبيه ، أو تعليل ،
 أو إحالة ، أو تعليل ، أو نميم ، أو غير ذلك . ولا شك أن هذين المحورين
 عود ال ثنائية الأصل والنانونى .

ونسبى نوافيق حازم الى أربعة أنماط لأقوال البديهة : مستقص
 عبر مقترن ، ومقترن غير مستقص ، وغير مقترن أو مستقص ، ومستقص
 مقترن . وأفضلها المستقصى المقترن ، وأدناها غير المستقصى ، أو المقترن (٨٢٨) .
 لكن حازم يعود فبرى أن المستقصى المقترن - اذا حقق القول - قليل
 الوقوع فى الارتجال (٨٢٩) . فأنماط البديهة عند التحقيق ثلاثة ورابعها
 ممكن فرضا وقليل واقعا . أما الروية فأنماطها ثلاثة : المستقصى المقترن ،
 والمقترن غير المستقصى ، والمستقصى غير المقترن : « والنمط الأول هو
 العريق فى طريق الروية » (٨٣٠) . فحازم - اذا - يرى أن أعلى الشعر
 الذى يستقصى موضوعه ويحسن قرنه بأشياء آخر ينتمى الى شعر الروية .

ويجب الحذر من الظن أن حازم يريد بالروية الشعر المحدث الخارج
 على تقاليد العصبدة العربية الموروثة من الجاهلية ، فهذا غير صحيح .
 وهصداف ذلك نميزه بين الشعراء المقصدين والشعراء المقطعين . والمقصدون

• (٨٢٦) نفسه ص ٢١٣

• (٨٢٧) نفسه ص ٢١٤

• (٨٢٨) المهاج : ص ٢١٣

• (٨٢٩) نفسه : ص ٢١٣

• (٨٣٠) نفسه والصفحة

هم الشعراء القادرون على النفوذ من معانى جهة الى معانى جهة أو جهات بعيدة منها دون تشبث أو ضعف فى أى منها ، وشعرهم بعيد المرامى ، يتفق بقوة العارضة ، ومعانة الطبع ، وكما نصرف الفكر ، وهم المقتدرون على تعليق بعض المعانى ببعض واجتلابها من كل مجتلب . أما من لا يقوى على أكثر من أن يجمع خاطره فى وصف شئ بعينه مكتفيا بما يتعلق بالموصوف مباشرة دون ما يتعلق بشئ ذى علة بالموصوف ، فهذا لا يقال فيه بعيد المرامى فى الشعر ، وهؤلاء هم المقطعون من الشعراء (٨٣٠) .

ومن الواضح أنه يقيم تمييزه على أساس من فكرة القوة ، فالمقصدون أقوى ، والقصيدة كالمرآة تعكس قوة الشاعر الفائقة ، مادام قادرا على الاجادة فى جهاتها المختلفة . أما المقطوعة فتعكس قوة محدودة . والقصيدة - ربما بسبب طولها - تبرز القوة على الاجادة فى وصف الجهة ، وفى وصف ما يتعلق بها ، بينما المقطوعة تبرز الجهة وحدها . وفى الإشارة الى الجهة وما يتعلق بها ، عود الى ثنائية الأصل ، والناوئ .

وفى نبرة حازم احياء بأنه يفضل المقصدين على المقطعين - ما داموا أقوى - ، ويفضل القصيدة على المقطوعة - مادامت أتم . وأكمل بجمعها بين الجهة ومنعلقاتها ، أى بين الاستقصاء والاقتران . ولما كان حازم - مما سبق - يفضل الروية على البديهة ، فمن السهل القول انه يفضل القصيدة الصادرة عن روية عن الأشكال الأخرى .

وبالرجوع الى أسماء الشعراء الذين نوه بهم حازم نجد أنهم معروفون بالقصيدة الصادرة عن روية ، الجامعة بين الاستقصاء والاقتران : المتنبى ، مهيار ، الشريف ، ابن خفاجة ، ابن الرومى ، أبى تمام . . . الخ ، على أن نضيف الى ذلك جودة المأخذ ، وجدة المنزع .

ولا شك أن هذا المثل الجمالى الأعلى وسط بين المثل المنسود عند أنصار القدماء والمثل المنشود عند المولعين بالحديث ، المنقطعين معرفيا عن القديم . وكان النقاد المتخصصون فى النقد مهتمين بهذا النوسط الذى يحسم الخلاف . لكنه لبس المثل الجمالى الذى يقوم على دقة التركيب العلوى بفضل الفطنة ، والدكاء ، وحدة القرينة ، كما هو الحال عند عبد القاهر الجرجاني . وليس المثل الجمالى المفرغ افراغا واحدا الذى تتألف فيه الأصباغ والأحجار الكريمة كأنها سببكة واحدة كما هو الحال عند ابن طباطبا العلوى . انه المثل الجامع بين مظاهر القوة النافذة ومظاهر

الجمال الباهر ، بين الامتلاء بالشعور بحضور قوى الشاعر فى المش
والامتلاء بالشعور بجمال النسب والتأليفات والتركيبات ، بين تحقيق
المنافع والوفاء للجمال الخالص ، بين تأكيد الوجود الفردى فى مقابل وجود
الآخر والنقاء الوجوديين فى رحاب جماليات النص لقاء بريثا من التوحس
والصراع .

_____ القسم الرابع :

مفهوم الابداع الفنى فى قضايا النقد القديم

التعريف بقضايا النقد القديم

(أ) انحل النقد القديم بين أيدي الباحثين الى طائفة من القضايا ليس لها قوام واحد . وبدأت صورة النقد القديم في قضايا مفتتة مفككة . وبدأت صورته باهتة . وتصوره الباحثون في ظل أفكار نقدية مستعارة من الفكر الحديث ، فبدأ طلا غامضا للأفكار الحديثة . ووقع الخلط بين القديم والحديث واسقاط الثاني على الأول .

ولم يقع هذا التفتيت والتفكيك الا في عياب التصور التحليلي الشامل للخطاب النقدي القديم . ولم يخطر بالبال أن الخطاب النقدي القديم ذو وحدة ، أو ذو بنية متماسكة ، من الممكن - بل من الواجب - تحليلها . واستحال منهج التحليل الى اجراء يخلو تماما من عملية التركيب ، وإعادة الوحدة لتتير الفئات الذي فككناه . وأصبح التفتيت السمة الغالبة على صورة النقد القديم في غيبة منهج تحليل الخطاب الذي يطالب به ملحنين في الطلب أسد الالحاح .

(ب) ومع أن الباحثين قد عتوا بتفسييم النقد القديم الى قضايا فهم لم يضعوا حصرا أو استقصاء لها . ويتميز في هذا الصدد احسان عباس بالقائمة التي وضعها لقضايا النقد القديم ، وجاءت قائمة كبيرة . الا أنه يقدم هذه القضايا قائلا : « واليك أهم القضايا التي دار حولها النقد » (٨٣٢) . ولقطة أهم تكشف عن سَعوره الواضح بأن القضايا التي حددها ليست شاملة لجميع قضايا النقد القديم . وما مرد هذا السعور الا الى الافتقار لتصوير شامل للخطاب القديم ، مع أنه أقرب الباحثين اليه بفضل سعة قائمته ، وبفضل أمور أخرى . وقد بلغ احسان عباس بهذه القضايا الى ثمانى قضايا ، هي :

١ - قضية اللفظ والمعنى .

٢ - قضية المطبوع والمصنوع أو الطبع والصناعة .

(٨٣٢) د . احسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب - بيروت - دار الثقافة

ط ٣ - ١٩٨١ م - ص ٣٠ .

- ٣ - قضية الوحدة والكنزة فى القصيدة .
- ٤ - قضية الصدق والكذب فى الشعر .
- ٥ - قضية المفاضلة أو الموازنة بين شعريين أو شاعريين .
- ٦ - قضية السرقات الشعرية .
- ٧ - قضية عمود الشعر .
- ٨ - قضية العلاقة بين الشعر والأخلاق أو الشعر والدين (٨٣٣) .

ومما يكشف عن تصور هذه القائمة أنه يخرج منها الى حديث ينطوى على قضايا لم ترد فى القائمة مثل : البديهة والروية ، بواعث الشعر ومهتئاته ، تعريف الشعر ، أغراضه ، الترابية والغموض والوضوح ، التمييز بين الشعر العربى والشعر اليونانى والفارسى ، الشعر والمعانى الجماهيرية أو المبتذلة ، العلاقة بين الوزن والموضوع ، القوى الضرورية للشاعر فى مراحل النظم ، تجاوز حازم للنظم الى شئ سماه « الأسلوب » ، وآخر سماه « المنزع » (٨٣٤) .

ومن الغريب أن يكون منهج احسان عباس فى البحث تاريخيا دون أن يضع قضية الخصومة بين القدماء والمحدثين وتفضيل أحد الزميين أو أحد الشعريين على الآخر ، فى صدر هذه القائمة ، مع أن هذه الخصومة مناط عناية الباحثين (٨٣٥) . ولا يشفع له فى هذا الاغفال الا أنه يرى فيها مدار النقد كله ، فالنقد عنده معلق على الاحساس بالتغير والتطور (٨٣٦) ، ومن هنا فإن هذه الخصومة يمكن لنا أن نرى فيها منهجا للنقد بمعنى أن الناقد الحق هو الذى يشعر بتغاير المحدث والقديم . فالخصومة على هذا قائمة فى جميع القضايا . ومن هنا كان تأكيد احسان عباس على أن هذه القضايا مزدوجة فى الغالب « ذات حدين » ، وألح على سمة الازدواج هذه . وأخذ يحاول أن يوضح القضايا الفردية وضعا يكشف عن ازدواجها . فالازدواج قرين الاحساس بالتغير . ومع أن هذا الفهم لمصطلح « القضية » فهم تاريخي فى جوهره يرى فى « القضية » نشأة قطبين أو « حدين » فى

(٨٣٣) المصدر السابق والصفحة .

(٨٣٤) المصدر السابق ص ٣٠ - ٣١ ولاحظ ان احسان عباس لم يذكر قضيتين

هامتين : الطبقات والفرائر .

(٨٣٥) جعل لها طه أحمد ابراهيم فصلا ص ٨٧ - ١٠٨ من تاريخ النقد الأدبى . وكذلك فعل مندور ص ٧٥ - ٩٨ من النقد المنهجي عند العرب واعتمد عليها د عبد القادر القلق فى دراسة مفهوم الشعر عند العرب : الفصل الأول والثانى .

(٨٣٦) احسان عباس . تاريخ النقد الأدبى عند العرب - ص ١٤ .

حال من بطور زمنى فى القيم الجمالية ، الا أنه فى جوهره ينطوى على فهم منطقي لمصطلح القضية ، فهناك حدان لكل قضية • لكن العلاقة بين الحدين ليست علاقة موضوع ومحمول بل هى علاقة استبدال ، وهذا ما يجعل مفهوم القضية يفقد طابعه المنطقي • ويبدو أن الخوف من المنطق الذى يوصف عادة بالمنافاة للشعر هو السر فى أن كثيرا من الباحثين لم يستخدم مصطلح القضية • فالدكتور مندور يعالج موضوعي «الموازنة بين الشعراء» والسرقات بوصفهما «موضوعات النقد» ، ويشفعهما بما يسميه «مفاهيم النقد» (٨٣٧) • والدكتور عبد القادر الفط يدرس : الأصالة (أو السرقات) ، واللفظ والمعنى ، والإيجاز والاستواء ، والواقعية ، والوضوح ، مقدرا فى ذلك أن هذه الموضوعات الأربعة التى ذكرناها آنفا هى فى حقيقة الأمر تعد هى «السمات التى اعنقد النقاد أن الشعر الجيد ينبغي أن يسم بها» (٨٣٨) • ولجأ الدكتور هدارة الى مصطلح «المسكلة» فى دراسة السرقات (٨٣٩) • ومن الواضح أن لفظ «الموضوع» يعبر عن موقفنا تجاه القضية القديمة لا موقف الناقد القديم منها ، فهى عندنا موضوع للبحث ، وعنده قضية للعقل • أما لفظ «السمة» فهو خاص بالحكم النقدي ، قائم فى العمل الأدبي لا فى ذهن الناقد ، وفيه نخلط بين الحكم المبدى والعمليات العقلية التى ينولد عنها • أما لفظ المسكلة ففيه شعور بعجز موقف الناقد القديم ازاء حساسية قضاياها ، لكنه كاللفظين الآخرين يفتت الموقف النقدي ولا يضعنا فى قلب العمليات والآليات التى يثور بها الخطاب النقدي القديم • ويظل مصطلح «القضية» بطابعه المنطقي يشتمل على اعتراف بوحدة الخطاب النقدي بوصفه نظاما أو بنية دالة ، له فروض ، ومسلّمات ، ومفاهيم ، ومقولات ، وفضايا ، وآليات ، واجراءات ، ومنطق خاص • ويظل من الممكن أن نرى فى القضية موضوعا وسمة ومشكلة : موضوعا من حيث نكتب فيه ويتكلم فيه الناقد القديم ، ومشكلة من حيث نمارس مع الناقد القديم حيرة الاختبار بين البدائل ، وسمة من حيث يمر الناقد القديم بآليات خاصة تحول القضية العقلية الى موقف عملي يقوم فيه الشعر • لكن هذا كله يظل على هامس القضية وجوانبها •

ومن المفيد أن نستقصى قضايا النقد القديم حصرا وتعريفا ودراسة، بيد أن الاستطراد وراء هذه الغاية الجلبلة ليس مقامه التركيز على مفهوم

(٨٣٧) الجزء الثانى من كتاب النقد المنهجي عند العرب بفصوله الثلاثة ص ص

٣٤٠ - ٣٨٩ •

(٨٣٨) مفهوم الشعر عند العرب - ص ١٣٧ •

(٨٣٩) د. محمد مصطفى هدارة • مشكلة السرقات فى النقد العربى : دراسة تحليلية

مفارقة - الأنجلو المصرية - ١٩٥٨ •

واحد هو الابداع الفنى . ويكفى الآن أن نحدد دور مفهوم الابداع الفنى فى بناء القضايا النقدية ، وأن تضع نماذج على دراسة هذه القضايا بمنهج تحليل الخطاب من جهة ، وبإبراز دور المفهوم محل البحث فيها من جهة أخرى ، وذلك بعد أن نتم التعريف بقضايا النقد القديم تعريفا فوامة تصحيح صورة النقد القديم كما رسمها الباحثون فى دراستهم لهذه القضايا .

(ح) وفى غياب منهج تحليل الخطاب لم يستطع الباحثون أن يحددوا الصلة بين هذه القضايا . ولما كان المنهج الماريخى هو المنهج السائد فى البحث فى النقد القديم فلقد أصبح الصدام المشهور فى تاريخ الأدب بين القدماء والمحدثين ، المتمركز حول أبى تمام والبحرئى ، مركز تولد جميع قضايا النقد القديم . وهذا ما لمسناه من قبل عند احسان عباس ، ومندور ، وطه أحمد ابراهيم ، وعبد القادر القط جميعا . ومن وجهة نظر مسويات تحليل الخطاب النقدي النبى ظهرت من قبل فان ما يفعله الباحثون يجعل الخطاب النقدي القديم كله محصورا فى المستوى المذهبى فحسب ويسقط المستويين : المنهجى والأولى معا . ويصبح ما يسمى بالنقد المنهجى عند الباحثين (مندور وعباس خاصة) - أو النقد المنظم - هو نفسه النقد المذهبى يستخدم المنهج اسنخدما هاشما غير جوهري .

ويبدو أن الباحثين قد أحسوا بأن الصلة المذهبية لا تكفى وحدها لبيان تخارج هذه القضايا من بعضها فمضوا يبحثون عن صلاب منهجية قريبة . وغلب عليهم عند قضيه اللفظ والمعنى أصلا تنفرع عنه قضايا عديدة كالسرقات ، وقضايا البديع (٨٤٠) . لكن المرء يشعر بأن تخارج القضايا عن قضية اللفظ والمعنى من قبيل التعليل الشكلى الذى يصعب اتباعه . فمن السهل أن نقول ان فضبه الالمط والمعنى جعلت الناس يهذون بقضية السرقات حين يلاحظون تشابه الشعراء فى الالفاظ والمعانى ، أو حين يسألون هل السرقة تقع فى اللفظ أو المعنى ؟ لكن هذا القول لا برهان عليه . ومن الممكن كذلك أن نقول ان الغضبىتن قد خرجنا عن قضية الطبع والصناعة اذ اشتهر المطبوعون بالعناية بالمعنى واسمههر الصناعون بالعناية باللفظ ، لكن هذا القول يضعف حين نرى مظاهر من تفاخر كبير شعراء الصناعة أبى تمام بمعانته . ومن الممكن أن نرى فى جميع هذه القضايا مظهرا من الصراع بين العنصر العربى والعناصر الؤائدة

(٨٤٠) انظر د . محمد زغلول سلام . تاريخ النقد الادبى والبلاغة حتى القرن الرابع الهجرى - الاسكندرية - منشاء المعارف - ص ٦٧ . ود . عبد الواحد حسن الشيوخ : قضايا النقد الادبى والبلاغة عند اللغويين فى القرن الثالث الهجرى - ط ١ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٠ م - ص ٢٦٥ ، ٢٨٧ .

عليه بشعوبيتها المعروفة ، لكن هذا الخروج عن الحوار الأدبي الى الصراع الاجتماعي لا ينبت وجود منطق داخلي لهذه القضايا ، كما يهصرها في صراع اجتماعي واحد دون غيره من الصراعات . وهذه الامكانات المقبولة سكتا جميعها تجعل مركزية قضية اللفظ والمعنى أمرا مشكوكا فيه . ومن الملحوظات الدالة أن أحد الباحثين الذين يدخلون على النقد القديم من قضية اللفظ والمعنى قد أشار في نفس الوقت الى أن السرقات الشعرية هي الباب الذي تنفذ منه أغلب القضايا المنصلة بالنقد ، وهي التمهيد الطبيعي للنقد التحليلي ، والموازنة ، والمقارنة بين الشعراء (٨٤١) ، وفي هذا إشارة الى أن محاولة ارجاع القضايا الى احدها بحا عن وحدتها لا يمكن أن تتم بالوقوف على المشابهات الشكائية بين القضايا .

(د) والطاهرة التي تعمل على اشاعة الشعور بها ليست ظاهرة التخارج بين قضايا النقد القديم ، ولكنها ظاهرة التداخل بينها . ومن السهل أن نرى في كل قضية صلة بقضية أخرى ، وأن نرى قضايا النقد في مجملها بعد أن نحكم وناف الصلات بينها شبكة متماسكة ، أو حجرات بيت سحري بفضى كل منها الى الأخرى .

ومن السهل حين ندرس قضية اللفظ والمعنى أن نرى فيها طائفة من القضايا الفرعية ، فحديث الناقد القديم عن الغرابة والغموض والوضوح إنما هو حديث عن نعوت تطبق على اللفظ والمعنى والعلاقات بينهما . والحديث عن العموم والخصوص في اللفظ والمعنى يقود الى الحديث عن مناسبة المعاني العامة المبتذلة ، أو المعاني العلمية المتخصصة ، أو المعاني الدينية أو الخلقية ، أو المعاني المخبلة ، لغة الشعر . والوزن أو النظم ، مجال واسع للحديث عن اللأم بين اللفظ والمعنى . بما يفضى الى الحديث عن علاقة الوزن بموضوعه أو معناه ، وعلاقته باللفظ أو اللغة حين يخرج عن أعرفها لضرورة اللأم بين طرفيه : اللفظ والمعنى . والحديث عن الإيجاز والاطناب والمساواة كان الناقد القديم يتصوره حديثا عن العلاقات بين اللفظ والمعنى .

ولاسك أن قضايا : القديم والحديث ، والبدوي والحضري ، وعمود السعر والبديع ، والفورية والروية ، والتماس بواعث السعر وميئثاته وأدوانه ، والصدق والكذب ، والواقعة والنقليد ، يمكن ادراجها كلها تحت قضية الطبع والصناعة .

(٨٤١) د . محمد ركي العثماني : قضايا النقد الأدبي بن القديم والحديث - بيروت - دار البوثة العربية - ١٩٧٩ م - ٣٧٧ .

كما أن قضية السرقات متصلة اتصالاً حميماً بالمفاضلة بين الشعراء أو بين أسعاريهم ، والموازنة بينها ، وتقسيم طبقاتهم . هذا إذا اتخذنا من فكرة السرقات عنواناً عاماً يتسع لهذه الأمور .

وإذا راجعنا الفقرات الثلاث السابقات فمن الميسور الخروج منها بتقسيم قضايا النقد تقسيماً جديداً . على أساس من نشأته موضوعاتها - إلى قضايا ثلاث : الطبع والصناعة ، واللفظ والمعنى ، والسرقات ، وعلى أساس من السعور القوى بتداخل القضايا العديدة التي يمكن فرز الخطاب النقدي القديم إليها ، مع إعطاء هذه القضايا الكبرى من شمول الدلالة ما يتعينها تسع ما تسعه من القضايا . ولعل هذا الإجراء العلمي يسر علينا الدخول على هذه القضايا دون أن نضرب في يه فروعها الكبيرة التي نربط على المنبرين فرعاً . ويظل هذا الإجراء مشروطاً بتصور يؤول بتقسيم الطبع والصناعة إلى كل ما يتعلق بالذات المبدعة ، ويؤول باللفظ والمعنى إلى ما يتعلق ببناء النص ، ويؤول بالسرقات إلى ما يتعلق بملاقاة النص بالمتنوع الأخرى التي يقف بينها ، لا بمعنى أن الناقد القديم قد أدرك في وصوح ما يسمي في النقد الحديث « بالتناص الداخلي » ، ولكن بمعنى أن « التناص » حقيقة إبداعية لا سبيل إلى تحاشيها .

بيد أن هذا الإجراء لا يحل التداخل بين القضايا كمشكلة أمام الباحث عن وحدة الخطاب النقدي بقدر ما يؤكد وجوده . ومن اللافت للانتباه أن هذه القضايا الثلاث الكبرى تتداخل فيما بينها تداخلاً شديداً لا بد من الإقرار به . لكن دراسة التداخل بين قضايا ثلاث أبسر من دراستها في ركام غير منسق من القضايا .

وسمة آخر نوجب الإشارة إليه . أننا حين نتأمل هذه القضايا الكبرى يسترعى انتباهنا كونها غير مؤسسة على العمليات النقدية الكبرى : المحلل ، والتقويم ، والتفسير . ففي إمكان أي متأمل فيها أن يكشف عن اشتراك العمليات الثلاث في كل قضية من القضايا الثلاث ، فكل قضية منها فيها تحليل وتقويم وتفسير . ومعنى هذه الملحوظة أن قضايا النقد لا تعبر عن النقد ذاته . وهذا ما يجعلنا نضع أيدينا على الزين الخادع في قضايا النقد القديم الذي خدع الباحثين طويلاً . فاقم أخذ الباحثون يعالجون قضايا النقد وهم يتحدثون عن النقد المنهجي تارة ، والنقد المذهب تارة ، والنقد المنظم تارة ، والنقد الملل تارة أخرى ، وينصدون في هذا كله النقد حين يقوم عليه الشخصصون فيه المشغولون بمسائله المعرفية . وهكذا ترك لنا الباحثون انطباعاً يجب محوه من الأذهان ، مؤداه أن هذه القضايا هي القضايا التي كان الناقد القديم يفكر فيها وبها ، وهي البناء الحق للنقد القديم . والواقع أن قضايا النقد القديم

التي عالجها الباحثون ليست قضايا النقد القديم : وإذا توخينا الدقة فإن هذه القضايا ليسب القضايا التي تشكل الخطاب النقدي القديم في مستواه المنهجي . انها في الحقيقة قضايا المستويين الآخرين :- الأولى والمذهبي . كانت هذه القضايا مطروحة في المجتمع العربي بقوة ، وكانت البيئات الأدبية تتجادل حولها ، وكانت الحياة الأدبية مشغولة بها . ففرضت نفسها على الباقى القديم . ولقد كان العلم العربي مشغولا بمحاولة الاجابة على أسئلة الحياة العربية ، والوفاء بحاجاتها الذهنية . ومن الأمور المقررة أن أغلب التأليف العلمى عند العرب كان « رسائل » أى اجابات على أسئلة مطروحة على الباحث المحقق . ولقد شغل الباحثون - اربابا بعبد القاهر الجرجاني ، وفتنهم فتنة قوية ، ومع هذا لم يلاحظوا أنه طوال الوقت مشغول بالرد على أقوال كانت سائدة في الحياة الأدبية . وطفى الباحثون يقولون انه يرد على فلان أو غيره ولم يشعروا أنه يرد على مستوى مختلف من التناول النقدي في المجتمع العربى . يقول عبد القاهر دى شأن اللفظ والنظم :

« وغلط الناس في هذا الباب كثير . فمن ذلك أنك تجد كثيرا ممن يتكلم في شأن البلاغة ، اذا ذكر أن للعرب الفصيح والمزية في حسن النظم والتأليف ، وأن لها في ذلك شأوا لا يبلغه الاخلاص في كلامهم والمولدون ، جعل يعلل ذلك بأن يقول : « لا غرو ، فإن اللغة لها بالطبع ولنا بالتكلف ، ولن يبلغ الدخيل في اللغات والأكسنة مبلغ من نشأ عليها ، وبدى من أول خلقه بها » ، وأشباه هذا مما يوهم أن المزية أتت من جانب العلم باللغة . وهو خطأ عظيم وغلط منكر يفضى بقائله الى رفع الاعجاز من حيث لا يعلم » (٨٤٢) .

مثل هذه الوثيقة الخطيرة لا تلفت الانتباه ، ولا توحى لأحد بشئ على وضوحها . ان عبد القاهر يتحدث عن غلط من « الناس » . وكلمة « الناس » ساطعة الدلالة على أنه يرد على غير متخصصين . ان « الناس » يتكلمون في الشعر ، وهو كناقده ، عالم ، صاحب المنهج ، يصحح لهم والوهم الذى بدفعه عبد القاهر أن المزية لا تأتي من جانب « العلم » . هذه الكلمة : « العلم » واضحة جدا في أنه يريد أن يرفع عن الخطاب المذهبي صفة العلم التي يحاول أن يتحلى بها زبفا وخداعا ووهما وغلطا . وعبد القاهر يصف هذه المحاولة بأنها « خطأ عظيم ، وغلط منكر » بل ان

هذا النمط يؤدي الى نفى الاعجاز عن كلام الله عز وجل ، أى أنه يؤدي الى مطاعن فى العقيدة . غضب عبد القاهر واضح جلى . والصدا بين مستويات الخطاب محدث غاية الاحتدام لكن الباحثين لا يشعرون بحرارته . والتداخل بين القضايا فى هذا النص الوثيقه ظاهر فى آليات السحول الدلالى فيه . يبدأ الأمر باللفظ والنظم وحسن التأليف ، ثم ينتقل بسهولة الى الطبع والتكلف ، والى القديم والمحدث ، والاصيل والدخيل . والملقائية والتعلم . هذه التحولات الدلالية الميرة هى مناط ما نسميه بمدخل القضايا . وعبد القاهر يعمل جاهدا - بفضل المنهج العلمى - على فض الاشتباك بين القضايا المتداخلة ، والمستويات المتداخلة فى الخطاب النقدي . ولقد سكا عبد القاهر ، كما سكا آخرون عبره ، من أن الناس ينكأون فى الشعر ، وفى كلام العلماء ، بغير علم ، فما قاله العلماء « رموز لا يفهمها الا من هو فى مثل حالهم من لطف الطبع ، ومن هو مهيأ لفهم تلك الاشارات ، حتى كأن تلك الطباع اللطيفة وتلك القرائع والأذهان ، قد تواضعت فيما بينها على ما سبيله سبيل الترجمة يتواطأ عايتها قوم فلا تعدوهم ، ولا يعرفها من ليس منهم » (٨٤٣) . ولأسك أن الفاظ : «رموز» ، و «اسارات» ، و «نواضع» . و «يواطأ» كسف عن ادراكه القوى الواضح لطبيعة الخطاب النقدي المنهجى وأساوبه الخاص فى بناء علاماته الاصطلاحية ، وهى من الخصوصصة بحجت نحتاج الى ترجمة . وعبد القاهر نموذج واحد واضح جدا على الصدام الهائل بين مستويات الخطاب ، والتفاعل الدينامى الحى بينها ، ومحاولة الخطاب العلمى أن يقف موقف الحكم الفاصل .

(هـ) من هنا ينحقق ما نسميه بوحدة الخطاب النقدي القديم ، وهى فى الواقع وحدة التفاعل بين مستوياته ، الوحدة التى تعكس ، آخر الأمر ، علاقة الانسان العربى بالعالم حوله فى المجتمع الاسلامى القديم . وبنوع من الفرز يظهر لنا كيف كانت قضايا المستوى الأولى قضايا غيبية أو مبتافزيقية ، وكانت قضايا المستوى المذهبى قضايا الانحياز الى أشكال من الكتابة دون أخرى . وتميزت قضايا هذين المسنوين بالطابع الجدلى أو السجالى ، وبكبر من الغموض وعدم التحديد . أما عن المستوى المنهجى

(٨٤٣) الدلائل : ص ٢٥٠ . وانظر الأمثلة السى سابها على الشكرى من تدخل المستويات عبر المنهجى فى قضايا العلم ص ص ٢٥٢ - ٢٥٤ . وانظر ابن سلام ص ٥ حث يقول . « وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم ، كسائر أصناف العلم والصناعات » . وفى مقدمة الطبقات عناية شديدة بأكيد فمة العلم فى حواء الشعر . وانظر مقدمة نقد الشعر لعدامة ص ص ٦١ - ٦٢ حيث يحاول أن يميز علم القلد من سائر العلوم . والأمثلة كثره تضافر على اظهار هذه الشكرى لا يكاد يفلت منها مصدر من مصادرنا اعلانا عن الوجود الذاتى للعلم وسط المستويات الأخرى .

فكانت قضاياها الحقيقية تتعلق بأعداد منهجه لعمليات التحليل ، والتفسير ، والتقويم ، وبانشغاله بتحليل طبيعة الشعور ، والتمييز بين الأجناس الأدبية (٨٤٤) . لكنه كان يتحرك بصعوبة باللغة . كان يتحرك بنوع من المقاومة لضغوط المستويين الآخرين . كان يحاول أن ينظم حقل الآراء النقدية المحيطة به مما استنفد أكثر جهوده . وغدت محاولة كمحاولة قدامة بن جعفر في تأسيس نقد للشعر بمعزل عن الأسئلة الملحة التي تموج بها الحياة الأدبية ، محاولة يئيمة - وربما لقطة - ليس لها إلا أخوات قليلات .

وكان موقف الخطاب المنهجي من القضايا المطروحة موقف الحكم ، وهو موقف يقوم على نوع من الوسط يفرض على التوصل من المسائل المثارة يكشف زيفها ، وبالنسبة على أن « الحقيقة » لا تنطوي على ذلك التوتر الظاهر بين أطراف المسألة . وكان هذا التوسط البنية التي يشكل الخطاب النقدي من خلالها في علاجه للمسائل المطروحة .

ويبدو أن احسان عباس قد أحس بهذا التوسط احساسا فويا ، لكنه أطلق عليه : « النظرة الووفيقية » . وذهب الى أن هذه النظرة ثمرة الصراع بين القديم والمحدث بدلا من القول انها ثمرة التعالي على هذا الصراع . وأدرك أن هذه النظرة قد النقى حولها أناس ذوو مسارب مختلفة : لغوى مشبع بالقديم كالمبرد ، ومتكلم كالجاحظ ، وذو ثقافة إسلامية خالصة كابن قتيبة وابن المعتز . وسواء أصرحوا أم لم يصرحوا فهم في نطاق هذا الاتجاه مع تفاوت أدوارهم بعد هذا (٨٤٥) . ومضى احسان عباس يظهر الجانب التوفيقى عند المبرد ، والجاحظ ، وابن قتيبة ، على التوالي (٨٤٦) .

والواقع أنهم لم يلتقوا على التوفيق بالدقة ، لكنهم التقوا على المنهج العلمى الواحد ، والخطاب المنهجي الواحد ، الذى يقوم على التعالي فوق الصراعات المذهبية و التصور الميتافيزيقى الأولى لكن المنهج التاريخى فى البحث خلط المستويات ، وانتهى الى تفتيت النقد القديم فى أخصب قرونه - القرن الرابع - الى ثلاثة فصول : هى الصراع النقدي حول أبي تمام ، والنقد فى علاقته بالثقافة اليونانية ، ومعرفة النقد التى دارت

(٨٤٤) للمرحوم د. محمد غنيمى خلال فى كتابه « النقد الأدبى الحديث » فضل الاهتمام بهذه الجوانب فى الباب الذى عمده للنقد العربى القديم . راجع ص ص ١٦١ - ٢٧٦ .

(٨٤٥) احسان عباس : تاريخ النقد الأدبى عند العرب - ص ٨٩ .

(٨٤٦) انظر صفحات ٩١ ، ٩٥ ، ١٠٦ - ١٠٧ على التوالي

حول المتنبي (٨٤٧) * وهذا التفتيت ، بوجه العموم ، هو المآل الذى ينتهى اليه المنهج التاريخي ، والمنهج التحليلي جميعاً ، فى ظل غياب تصور شامل للخطاب النقدي .

(و) ومن بين جميع مفاهيم الخطاب النقدي القديم نركز النظر على مفهوم الابداع الفنى . والواقع أن كل خطاب يشتمل على نوعين من المفاهيم . أحدهما المفاهيم المعلنة المستخدمة بوضوح فى صياغة الخطاب بوصفها علامات دالة كمفهوم الطبع ، أو الصنعة ، أو اللفظ ، أو المعنى ، أو السرقة ، وثانيهما المفاهيم غير المعلنة ، وغير المدركة فى الأصل ، لكنها تلعب دوراً جوهرياً فى تشكيل الخطاب . هذا النوع الثانى من المفاهيم ينمى عادة فى المسلمات النقدية الكبرى التى تستقر فى كل خطاب نقدي سواء أدرك وجودها أم لم يدرك .

ومفهوم الابداع الفنى واحد من هذه المفاهيم ، فلا يوجد خطاب نقدي لا يشتمل على تصور ما - بغض النظر عن وضوحه أو صحتة - للابداع الفنى . والوصول الى هذا النوع من المفاهيم يتم عبر مناهج تحليل الخطاب فى كليته .

وإذا كانت صلة مصطلحي الطبع والصنعة بمفهوم الابداع الفنى قريبة من الأذهان ، فإننا نستطيع بشيء من متابعة آليات التحول الدلالي فى الخطاب القديم ، أو بشيء من متابعة التداخل الحميم بين قضايا النقد القديم ، أن نخلص الى نتيجة ذات أهمية بالغة : تارك أن مفهوم الابداع الفنى يلعب دوراً حيويًا فى الخطاب النقدي القديم .

(ز) وإذا اتخذنا مثالا على حيوية مفهوم الابداع الفنى ، فإن قضية الضرائر تصلح مثالا . أما المحدثون فيقولون : ان القضية قد نشأت عند المحاة ، واستخرجها النقاد من كتبهم لا من الأشعار ، فهى عند النحاة أفضل (٨٤٨) ؛ وهم بهذا يشبعون احساسا بعدم النقة بالقضية . ويبدو أنهم لم يحسوا لها بحرارة كالتى يجدونها فى الخلاف حول القدماء والمحدثين ، فظنوا أنها شيء قريب من تحصيل الحاصل مفروغ منه .

ولا تلقى القضية أى ضوء مفيد حتى يتجه بعض الباحثين الى علوم اللغة الحديثة ، وعلم الأسلوب الذى نشأ فى حضنها . ويذهب الدكتور تمام حسان الى أن الشعر قد فرض على نفسه من القيود التركيبية والشكلية

(٨٤٧) المصدر السابق - ص ١٢٧ .

(٨٤٨) انظر : د . منصور عبد الرحمن : مصادر الفكر النقدي والبلاغي عند حازم -

ص ١٦٦ .

وزنا وقافية. وغير ذلك مما حتم أن يلجأ الى التوسع في المعنى بالاعتماد على الدلالة الطبيعية والتوسع في الصرف والنحو لضرورة وغير ضرورة (٨٤٩) . والمراد بالدلالة الطبيعية ما يتولد من معنى عند الجرس ، أو الوزن ، أو القافية ، أو محسن كالجناس ، أو عند نغمات القاء الشعر ، أو ما يشابه ذلك ، فهي دلالات لا علاقة لها بالمعجم ، أو بالسياق ، أو بالاصطلاح ، أو بالمنطق الذهني - المهم أن ما يسميه القدماء « ضرورة » يسميه المحدثون « ترخضا » ، ويرونه خاصا بالشعر ، وإن كانت له نماذج كثيرة في القرآن والحديث . وهناك قاسم « مشترك » بين الضرورة والترخص ، وإن كان الفهم الحديث يخطر خطوات واسعة الى الأمام . لكن النظرة الحديثة الى مفهوم « الضرورة » القديم مازالت ترى فيه مفهوما لغويا لا نقديا ، ولا تفسر لنا السر في قيام النقاد بنقل هذا المبحث عن النحاة الى كتب الأدب .

ويلخص لنا المبرد الموقف القديم في رسالته عن « البلاغة » - وهي عمل في النقد لا في اللغة ، وإن كانت شخصية المبرد فيه محدودة - يفاضل المبرد بين الشعر والنثر في حال تساويهما في احاطة القول بالمعنى ، واختيار الكلام ، وحسن النظم فيختار الشعر : « لأنه أتى بمثل ما أتى به صاحبه ، وزاد وزنا وقافية ، والوزن يحمل على الضرورة ، والقافية تضطر الى الحيلة . . . » (٨٥٠) فالضرورة ترادف الحيلة ، فهي مظهر البراعة . وهنا نجد أنفسنا في قلب مفهوم الإبداع الفني الذي يزي في الإبداع ظهورا لقدرة المبدع في النفوذ من الصعاب . ويتمحويل دلالي بسيط تنتقل كلمة الضرورة الى معنى العجز والضعف ، أي تتحول الى الإشارة بالسلب الى الإبداع الفني . يظهر هذا عند قراءة تعلدق المبرد في الكامل على أبيات النمر بن تولب :

تدارك ما قبل الشباب وبعده حوادث أيام تمرر وغفصل
يسر الفتى طول السلافة والبقا فكيف يرى طول السلامة بفعل
يرد الفتى بعد اعتدال وصحته ينسوء إذا رام القيام ويحجل

فيقول : « قصر البقاء ضرورة وللشاعر إذا اضطر أن يقصر الممدود وليس له أن يمد المقصور وذلك أن الممدود قبل آخره ألف زائدة ، فإذا احتاج حذفها ، ورد الشيء الى أصله ، فلو مد المقصور لكان زائلا في الشيء .

(٨٤٩) الأصول ص ٨٠ .

(٨٥٠) المبرد والبلاغة - تج : د ، رمضان عبد التواب ، القاهرة - مكتبة الثقافة الدينية - ط ٢ - ١٩٨٥ م - ص ٨١ .

ما ليس منه « (٨٥١) . فالمبرد يتصور الضرورة تصرفاً في الفروع دون الأصل ، فاللغة كيان لا يمس ولا يحطم ، والأصل شيء غال يجب الحفاظ عليه . والتشابه بين الموقف القديم والحديث قائم ، فالموقف الحديث يعلق الترخيص على القرائن ، وإن كان يرى القرائن أصلاً في بناء اللغة ، فاللغة تعطى دلالاتها بها . والاهتمام بالقرينة يعكس مساحة التفاوت بين الموقفين ، ويجعلنا نرى وراء الموقف القديم فهماً للإبداع لا نراه في الموقف الحديث . يقوم الموقف القديم على أن الإبداع إطلاق لقدرة هادئة يستخدم أصولاً دون أن يفسدها . إنها تستخدم الأشياء كما هي معطيات متاحة سلفاً . إنها إعلان عن وجود الذات مع إبقاء الأوضاع على ما هي عليه دون خلق مشكلات . لكن الواقع الإبداعي لا يتفق مع هذا الفهم الوسطى ، أو التوفيقى . حينئذ يقال : إن التغييرات في الفروع لا الأصول لنظل المعطيات بريئة من عبث الشعراء .

فاذا خرجنا عن الموقف المنهجي إلى الموقف المذهبي والأولى ، نجد أن الشعراء في سعيهم إلى تأسيس أشكال جديدة من الإبداع يطالبون بحرية كبيرة فظهر - كما يروى صاحب الوساطة - من يجعل الشعراء أمراء الكلام ويبيح لهم التصرف على غير ضرورة ، وهؤلاء يظهرون قواهم بما يرصعون به كلامهم من تراكيب مخالفة للمألوف في اللغة . ويفى في مقابلهم أشكال أخرى من الإبداع تنكر عليهم هذه الحرية ، وتفضل ألا تحس أدنى احساس بما يقاومه الشاعر من عوائق الإبداع أو أمراضه . ويظهر الرأي المنهجي يحاول أن يحسم الخلاف . ومناط الرأي أن « هذه القضية ان سبقت على اطراد قباسها زال نظام الاعراب . . . » وهذا هو موضع الخلاف : « فلابد من حدة يقف عنده الشاعر ، وينتهي إليه الفرق بين النظم والنثر ، فيزول هذا الأساس الذي مهده ، والأصل الذي فرده ، ويرجع إلى ما قالت العلماء فيه ، وما أجيئ للمضطر من التسهيل ، وفضل به النظم من التسامح ، وهي أبواب معروفة ، ووجوه محصورة أكرها » (٨٥٢) فالرأي العلمي واضح محدد لا يختلف عند القاضي الجرحاني عنه عند الآمدي . الضرورة مبهمة تفرق بين النظم والنثر ، ونجعل النظم مفضلاً على النثر . وما يجاز من قبيل التسهيل والتسامح لا كراهية له . وما زال الأصل والأساس مصوناً . وما زالت الضرورة في الفروع . وما زالت العناية منصبة على ظهور اللغة سهلة صافية مندفقة لتوحى بقوة الطبع وتدفعه .

أما ابن رشيق في « باب الرخص في الشعر » فيقدم الباب بقوله :
« وأذكر هنا ما يجوز للشعر استعماله إذا اضطر إليه ، على أنه لا خير في

الضرورة ، على أن بعضها أسهل من بعض ، ومنها ما يسمع عن العرب ولا يعمل به ، لأنهم أتوا به على جبلتهم ، والمولد المحدث قد عرف أنه عيب ، ودخوله فى العيب يلزمه إياه « (٨٥٣) » .

وابن رشيق يفكر فى القضية بوضوح من وجهة نظر الشاعر المحدث . ههنا ضرب من التحول الدلالى تنفتح به القضية على قضية ثانية هى القديم والمحدث ، ثم تنفتح على ثنائية أخرى هى المجهول المطبوع والمولد الذى يعتمد على التعلم .

ومع أنه يستخدم مصطلحا فقهيا - هو « الرخصة » ، والأخذ بالرخصة مستحب فى الفقه ، الا أن الأخذ بها مقيد بالضرورة ، والضرورة لا خير فيها ، وهى عيب . ولنا أن نسأل : ما الخير الذى ينتظره ابن رشيق ؟ ولماذا كانت الضرورة عيبا ؟ أما الخير فهو تزيين الكلام وتجميله بالأصباغ . وأما العيب فى الضرورة فهو أنها لا تضبف صبغا .

فالموقف العلمى بين ابن رشيق والقاضى الجرجاني واحد من حيث يعلو على التصارع المذهبى والأفكار الأولية الى الحديث عن طبيعة الأمور . ومع هذا يظل هناك تفاوت بين الناقلين فى تصور الابداع الفنى . وما عدا هذا فإن الحديث بينهما متطابق لا يكادان يختلفان فيه مع المبرد أو مع غيرهما ممن ذكر الضرورة . وخلاصته أن هناك رخصا للضرورة بزيادة أو بحذف ، أو برجوع الى أصل ، أو بصرف لما لا ينصرف أو ما شابه .

ويؤذن الموقف القديم بشعور قوى من الناقد القديم بأن الواقع الابداعى يخرج خروجا عنيفا على الواقع اللغوى ، لكن الناقد القديم حاول أن يطمأن من الثورة على سلطة اللغة . وبينما يسعى الناقد القديم الى « حصار الثورة » ، وتقييد الانحراف عن الأصل ، يسعى النقد الحديث فى مناهجه المستمدة من اللسانيات الى الاحتفال ببواضع الانحراف هذه ، وكشف الدلالة التى وراءها ، بوصفها نوعا من السمطقة ، أو الانتاج الدلالى ، أو خلق العلامات . بينما يسعى باحث آخر مثل رولان بارت ، لا يستمد مفاهيمه الاجرائية من اللسانيات ، الى مزيد من الاحتفال بكل ما يسميه : خلخلة اللغة (٨٥٤) .

وعلى أية حال فإن قضية محدودة مثل « الضرورة » من الممكن أن نسمع فيها أصداً متجاوبة من مسنويات متعددة فى الخطاب النقدي .

(٨٥٣) العمد - ٢٦٩/٢ .

(٨٥٤) رولان بارت : درس السيميولوجيا - ت . عبد السلام سعد العالى - الدار

البيضاء - دار توبقال للنشر - ط ٢ - ١٩٨٦ م - ص ١٤ .

تروغ فى النهاية الى علاقات معقدة بالعالم ، مليئة بالقيود ، والضرورات ،
وتحتاج الى حرص شديد ، حتى لا تقع الأصول ، وتعم الفوضى ، فكما
كان المبدع يمشى على حافة حادة من أنسواك الضرورة ، وعاليه فى نفس
الوقت أن يبدو قويا متدفقا مبسوط الطبع كانت العلاقة بالعالم تحتاج
الى هذا التوازن الدقيق على حافة الفوضى .

الطبع والصناعة

(أ) قراءات الباحثين لفضية الطبع والصناعة تفصح عن اتجاهات متقاربة ، قوامها تصور القضية ، لا كما أرادها القدماء ، ولكن باستفاضة مفهوم معاصر عليها . فبعض الباحثين يرى فيها قضية الخلق الشعري بمعناها النفسى (٨٥٥) ولاشك أن المساواة بين القضيتين أمر ممكن على أن يكون اجراء علميا واضحا ، فيه توسع بقضية الطبع والصناعة الى مستوى أكبر منها . فحين نسوى بين القضيتين فاننا نجتمع الى الطبع والصناعة أمورا أخرى مثل دواعى الشعر ، والتفرقة بين المطبوع والمصنوع كنعوت للشاعر وللشعر ، والتفرقة بين البدوى والحضرى ، والقديم والمحدث . ولما كانت قضية الطبع والصناعة تصلح مدخلا الى هذه القضايا فان الأفضل معالجتها وحدها دون الاستطراد وراء القضايا الفرعية ، فما يصح فى المدخل يصح فى الفروع . فاذا حصرنا القضية فى اطارها الخاص بها داخل الخطاب القديم فان ثوب فكرة الخلق أو الابداع يتسع عليها ويصبح اسقاطا لفكرة كبيرة على أخرى صغيرة . ولو أردنا أن نعالج قضية الخلق كما تظهر فى الخطاب القديم معالجة صحيحة فسوف يضيق عنها ثوب الطبع والصناعة ، لأن هذه القضية ، كمفهوم الابداع لها تجليات ، وتمثلات ، فى جميع قضايا النقد القديم ، وفى جميع مستوياته ، لا فى قضية الطبع والصناعة وحدها . ويقودنا هذا الوضع الى أن ندرس قضية الطبع والصناعة ، كمدخل لطائفة من القضايا القريبة منها ، متحين عنا فكرة الخلق ، باحثين عن تجليات مفهوم الابداع الفنى ، وتمثلاته فيها .

ومن الباحثين من يتجه الى القول ان مفهوم الصناعة هو المفهوم الغالب

(٨٥٥) انظر : سلام : تاريخ النقد الأدبى واللغة - ص ٥٠ - ٥٩ وانظر : د. محمد خلف الله أحمد : من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده - معهد البحوث والدراسات العربية - ط ٢ - ١٩٧٠ م - ص ٣٤ - ٣٥ ، ٣٦ ، ٤٨ ومواقع أخرى عديدة . وانظر د. بدوى طيانة : السرقات الأدبية : دراسة فى ابتكار الأعمال الأدبية ونقلها - الأنجلو المصرية - ١٩٧٥ م - ص ١١٤ - ١١٥ .

على الطبع في النقد القديم (٨٥٦) . ويبدو أن هذا الاتجاه يزجيه ميسل رومانيسكي أو نفسى ، يرى في الطبع الجانب الذانى من الابداع ، ويدافع عن تمييز النظرة الحديثة من القديمة ، يبرز في قراءاته للنقد القديم جانب الصنعة ، لبقور في النهاية أن النقد القديم لا يحتفل بالقوى النفسية ، أو بالجوانب الذاتية ، وراء الابداع .

وشبيه بهذا الاتجاه ما يذهب اليه الدكتور هدارة من أن النقد القديم لم يستطع الوصول الى عملية الابداع (٨٥٧) . والنقاد القدامى لم يحسنوا - عنده - فهم فكرة الاطار الشعري (٨٥٨) . وكانوا مرددين في فهم الأصالة والسقليد لا يكادون يجمعون على رأى بعبه ، ينزاحون بين الفهم وعدم الفهم ، كما يظهر في تعريف ابن رشيق للمعبر بأنه شئ غير مسبوق ، وهو بهذا شئ نادر ، مشكوك في وجوده (٨٥٩) . والواقع أنه قد فهم الابداع الفنى فهما نفسيا ، ثم نظر الى الابداع الفنى في النقد القديم في ضوءها ، مسقطا الفكرة عليها بالسلب ، فالفكرة تسقط على الموضوع ايجابا بانبات وجودها ، وسلبا بنفى وجودها ، وهى في الحالتين العدسة التى نرى من خلالها موضوعات يحننا .

يقابل هذه الاتجاهات النفسية اتجاه آخر يهيب بالأدب المقارن ، ويتذرع بالاشياء والنظائر . يمثل هذا الاتجاه جرونباوم حين يرى أن الطبع والصنعة لهما شبيه هليستى (٨٦٠) . ويذكر جرونباوم لكل فكرة نقدية مقابلا هلينيا أو هليستيا ، حتى يذهب الى أن النهضة الحضارية الاسلامية كلها لم تكن بعنا للقديم ، بل كانت جيشانا من الموروث الاغريقى ، والدوافع العلمية ، والمشاعر التاريخية ، واعلاء للعقل على السلطان ، ويرد الأمر كله الى روح المحافظة فى القرون الوسطى (٨٦١) . وهذا الاتجاه فى عنايته بالتقاط التناظرات يغفل عن التمايزات التى تلعب دورا كبيرا فى الفهم .

(٨٥٦) انظر : محمد الهياوى = الطبع والصنعة - القاهرة - النهضة المصرية - ١٩٣٨ م - ص ٦ . وانظر : د. هند حسين طه : النظرية النقدية عند العرب - ص ١٦٣ - ١٦٣ . ود. قاسم موسى : نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى - ص ١٩١ . ٢٢٦ ، ٢٨٧ .

(٨٥٧) د. محمد مصطفى هدارة : مشكلة السرقات - ص ٢٥٢ - ٢٥٣ .

(٨٥٨) نفسه ص ٢٥٤ - ٢٦١ .

(٨٥٩) نفسه ص ٢٦٩ ، ٢٧٣ .

(٨٦٠) جوستاف فون جرونباوم : دراسات فى الأدب العربى - ت . د. احسان

عباس وآخرين - بيروت - دار الحياة - ١٩٥٩ م - ص ٢٦ هامش (٢) .

(٨٦١) نفسه ص ٢٣ - ٢٤ وانظر فى الاقتداء بهذه النظرة : د. عبد الفاح عثمان .

نظرية الشعر فى النقد العربى - ص ٢٠٧ - ٢٠٨ .

وبدلاً من البحث عن أمور سديدة العموم مثل روح المحافظة في القرون الوسطى ، فإن الأفضل أن نبحث عن تعريف كاف بالقضية في ضوء الخطاب النقدي القديم .

(ب) في ظل اتجاهات الباحثين التي اتجهوا إليها فقدت القضية طابعها كاحدى فضايا الخطاب النقدي . وذهب بعض الباحثين الى أن كلمة الصناعة - يقرأها بفتح الصاد - مرادفة للفن ومتميزة من العلم (٨٦٢) . واتسق هذا المذهب مع الظن بأن النقد القديم يعول على فكرة الصناعة فوق الطبع ، فكأننا استبدلنا أحد الطرفين بالآخر بدلاً من أن نشرح العلاقة بينهما .

وأدق محاولة في التفسير كانت محاولة الدكتور عبد القادر القط . أوضح الدكتور القط أن الباحثين قد فسروا كلمة الطبع بأنها تعنى البساطة والتلقائية ، كما فسروا « التكلف » بأنه التعبير المصنوع غير الصادق في التعبير عن مشاعر صاحبه . وإن كانوا لا يستخدمون مصطلح التكلف « بمعنى يحط من قدره » . ثم ينكر عليهم هذا التفسير ، ذاهباً الى أن النصوص تؤذن بأن كلمة الطبع كانت تعنى الارتجال ، أما كلمة التكلف فتعنى التأمل (٨٦٣) . ثم يعود في موضع آخر فيقول ان الكلمتين تبيينان أن بعض الشعراء كان يحتاج الى وقت طويل لتنظم شعره ، في حين كان بعضهم الآخر يرتجل شعره أو ينظمه في وقت قصير (٨٦٤) .

وهناك ملحوظتان : الأولى أن مقابل الطبع ههنا هو التكلف ، وليس لنا أن نسلم بأن التكلف مرادف الصنعة الوحيد . وليس لنا أن نسلم كذلك بأن التكلف لا يستخدم بمعنى يحط من قدره . كذلك الصنعة . فهذه المصطلحات تتعرض لتحولات دلالية كثيرة تنتقل على مستوى القيمة من أعلى الى أسفل وبالعكس . والملحوظة الثانية أن رد لفظ الطبع الى الارتجال ، أو البساطة ، أو التلقائية ، إنما يقل مجهولاً الى مجهول ، فهذه المصطلحات كلها مفاهيم تحتاج الى شرح . كذلك يحدث للتكلف وتغنيا هذه المحاولة في التفسير عن تأكيد صلة الطبع بمفهوم الابداع الفني ، فالصلة ههنا واضحة . لكن وضع الطبع موضع تقابل من الصنعة يجعلنا لا نفهم كيف يجب النقاد القدامى الشاعر « المطبوع » الذي يجيد صنعة الشعر ؟ هذا لا يتفق الا اذا كفنا عن التقابل ، ووضعنا الطرفين في علاقة

(٨٦٢) د . عبد الواحد حسن الشيخ : قضايا النقد الأدبي والبلاغة عند المفكرين -

ص ١٥٣ .

(٨٦٣) د . عبد القادر القط : مفهوم الشعر عند العرب - ص ٥٤ - ٥٥ .

(٨٦٤) نفسه - ص ٥٧ .

جدلية حية . لقد كان الطبع بوصفه الماكّة أو القدرة ، هو الموضوع ، والصنعة بوصفها فعلا ، أو ساوكا ، هي المحمول عليه . وكان مفهوم الابتاع العنى هو الرباطة التسميه التي ربطت بين الطرفين ، وحقت بينهما ما لمسّه الباحثون - بحق - من تداخل ، وتبادل .

(ح) ويبدو أن قضية الطبع والصنعة لها أصول متجذرة في المسألة الأولى ، والمذهبي . نستطيع أن نستخرج منه المبرر من استازات لمآحه أوردها الباحثون . فلهذا ذكر الدكتور طه الحاسري أن السعر في الجاهلية كان يعد « صناعة » يلتمس لها الوسائل ، ويستطيع لها الأسباب (٨٦٥) . كما ذكر أن النقد في الصدر الأول كان يستجيد من الألفاظ والأساليب ما كان سمحا مطبوعا (٨٦٦) . والدكتور بدوي طبانة ذكر بدوره أن مدح الطبع ، وذم التكلف كانا من معاييس النقد في العصر الأموي ، وعصر الخلفاء وصدر الإسلام (٨٦٧) . نقودنا هذه الانشارات الى القول : ان مفهومي الطبع والصنعة مفهومان قديمان ، منذ الجاهلية ، وإن لم تقل ان اللطيف كانا سائعين بدلالاتهما اللاحقة . منذ هذه الفترة المبكرة . ومما يشجع على هذا القول ظهور مدرسة في الشعر الجاهلي سميت بعبية الشعر ، تقوم على التجريد ، وانفان صناعة القصيدة ، واستغراق الزمن الطويل في اعدادها ، في مقابل الطريقة الشائعة التي نفوم على الطبع وحده . ولقد عرف عبية الشعر قيمة الرواية والحفظ والتعلم . ومع ترجيح قيام مفهومي الطبع والصنعة في الجاهلية فليس في الاستطاعة القول انهما كانا مصطلحين نقديين حتى الفترة الأخيرة من العصر الأموي . ومع بداية التأليف النقدي المنظم كان اللفظان في العصر العباسي لهما بريق خاطف . وتأخر المصطلح لايغنى غياب المفهوم . كان المفهوم سابقا الاصطلاح عليه . وربما لا يمكن الاصطلاح على مفهوم قبل قيامه . والغاية ههنا من ايضاح قدم المفهوم اثبات أصالته ، ونفي الأصول السريانية ، أو اللاتينية ، أو اليونانية ، عنه . وقد يساعد الصراع بين العرب والشعوب التي اختلطوا بها على تفسير نشأة المصطلح ، لكنه لا يصح له أن ينفرد بتفسير نشأة المفهوم . وربما يصح القول ان المفاهيم القديمة كانت تطفو على السطح مع التيارات الجديدة ، أو ان الشخصية العربية

(٨٦٥) د. طه الحاسري : في تاريخ المذاهب الأدبية : العصر الجاهلي والقرن الأول الإسلامي - الاسكندرية مطبعة رويال - ١٩٥٣ م - ص ٢٩ .
(٨٦٦) نفسه - ص ١١٠ .

(٨٦٧) د. بدوي طبانة : دراسات في نقد الأدب العربي من الجاهلية الى نهاية القرن الثالث - الأنجلو المصرية - ط ٧ - ١٩٧٥ م - ص ٧٨ - ٨١ . وشبهه بهذا الرأي قول طه أحمد إبراهيم « الشعر في أواخر العصر الجاهلي كاد يكون فنا يدرس ويتلقى وتوجد منه مذاهب أدبية مختلفة » ص ٢١ في تاريخ النقد الأدبي عند العرب .

كانت كوامنها تنفج مع التصور الجديد ، أو ان النهضة الحضارية
الاسلامية كانت بعنا وبلورة لتقديم الى حد كبير .

وقبل عصر التأليف كانت القضية ملكا خالصا للمستوى الاولى الذى
كان مهيمنا على الاستجابات النقدية . ومن هنا بهم النابغة ، فى حينه
الذى كان سرب له ذى سون عكاظ . حين استمع الى طائفة من الشعراء
الكبار المشهزين المنسافسين فى الجاهلية . واعتبه ابو بصير انشئ
والحساء ، فقال لها : « والله لولا ان ابا بصير أنسدنى آها لقلت انك اشعر
الجن والانس » (٨٦٨) . فالنابغة قد جمع الجن والانس معا لان الابداع
كان يروغ الى عالم فوق الطبيعه ، ولم يكن قد نزل الى الطبيعه بعد . ويبدو
ان كلمة « أشعر » كان فيها رائحة قوية من هذه المينافريقا ، فراح الجميع
يبحث عنها . وفى القرآن مظاهر من هذا المهم . ففي سورة الشعراء
مظاهر من ايمان الجاهليين بفكرة الشياطين المنزلة على الشعراء . موضوع
السورة كلها اثبات أن القرآن « منزل » من عند الله حقا ، وليس كالشعر
الذى انهم به الرسول - ينزل من عند الشياطين وارتبطت الغواية
بالشيطان - لا بالشعر - فوردت كلمة « الفأون » مرتين مرتبطة
بالشياطين فيهما (٨٦٩) . وارتبط هذا كله بجو السحر ، فذكر السحر
عشر مرات فى السورة . وذكرت السورة قصص سبعة أنبياء ، بدأتهم
بموسى ، الذى تقوم قصته على صراع حول السحر والقدرة الالهية ، فورد
السحر بشأنه ثمانى مرات . واثم صالح وشعيب بأنهما من المسحورين
ثم جاء حديث الشعر فى هذا الجو الميتافيزيقى . وما كانت السورة لنمضى
فى هذا المساق الا لأن حديث الشعر فى البيئة العربية كان مرتبطا بالقوى
الغيبية . ولقد مكث النابغة زمانا لا يقول الشعر ، فأمر يوما بغسل ثيابه ،
وعصب حاجبيه على عينيه ، فلما نظر الى الناس أنشد الشعر (٨٧٠) .
والنابغة يحاول أن يمارس طقسا لاستنزال الشعر ذا طابع سحرى .
ولأمر واضح قالت امرأة للنبي - عليه الصلاة والسلام - عندما فتر عنه
الوحى - ولم تكن مؤمنة - : « ما أرى شيطانك الا ودعاك ، فنزل والضحي
والليل اذا سجدى ما ودعاك ربك وما قلى » (٨٧١) . فالشياطين الموحية
كان لها حضور « شديد » فى كل ابداع . وفى ظل هذه الميتافيزيقا

(٨٦٨) انظر : ابن قتيبة : الشعر والشعراء - ٣٤٤/١ .

(٨٦٩) وردت كلمة « الفأون » مرتين ، وجاء ذكر الشياطين مرتين ، واقترون الاثنان
فى المرتين . الأولى فى الآيتين ٩٤ - ٩٥ من سورة الشعراء ، والثانية فى الحديث عند تنزل
الشياطين على الآتين فى الآيات ٢٢١ - ٢٢٤ .

(٨٧٠) الشعر والشعراء ١٥٩/١ .

(٨٧١) الواحدى النيسابورى : أسباب النزول - بهامشه : الناسخ والمنسوخ لهبة
الله بن سلامة - بيروت - عالم الكتب بلا تاريخ - ص ٣٣٧ .

فهم العرب « الشعر » ونصورت قدرة الشاعر (الطبع) . ومع اتجاه العلم الى بحث « الطبع » ومع نمو المستوى المذهبي وتميزه ، بدأ التصور القديم يجد مسارب جديدة فى التصوف والفلسفة . وتناوش المفهوم بصورات لا تخلو من التعارض ، وتعقد التصور ، وغاب المعجم الذى يشرح الدلالات المتنوعة التى يمر بها المصطلحان فى تحولاتهما الدلالية العديدة . وأصبح للمفهوم مصادر ومستويات متعددة .

(د) اما عن النقد المنهجى فلقد عالج القضية علجا مستقلا عما كان يثور به الصراع المذهبى او الافكار الأولية . وهذا الاستقلال هو ما لاحظته الدكتور احسان عباس وأسماء النظرة التوفيقية ، واستشهد عليه بنصوص عن المبرد ، والجاحظ ، وابن قتيبة ، تتعلق بقضية القدماء والمحدثين (٨٧٢) . وهى من القضايا الفرعية عن الطبع والصنعة . ولاحظ الدكتور عبد الواحد حسن عند ابن قتيبة توسطا بين النظرات المتعارضة آنئذ . ورد هذا الى تولى ابن قتيبة للقضاء فى دبنور (٨٧٣) . الواقع ان الأمر أكبر من ابن قتيبة ، ومن توليه منصب القضاء . وهو على الدقة ليس توفيقا بين الآراء . انما هو اخذ بقصة عقلية ، يؤول فيها الطبع والصنعة الى مركب جدلى ، لا يقضى فيه النقيض على نقيضه ، ولا يزول فيه التناقض ولا يحد ، بل يتحقق نوع من التركيب او التاليف . فالطبع قدرة ضرورية لكل « ابداع » أو « صناعة » والصنعة فعالية الطبع فى الابداع أو الصناعة . ثم تعود الصنعة فننعكس طبعا بوصفها دربة ، وممارسة ، وتعلما . وتختلف الصنعة وراها « نصا » يجب أن يعكس قدرة الطبع ، أو دفة الصنعة . ومن الواضح أن مفهوم الابداع هو الرابطة التى تسع القضية . وتحيط بتحولاتها .

(هـ) وتكشف لنا قراءة النصوص عن الكثير من ملامح القضية : قال ابن سلام فى طبقاته : « فاحتج لامرئ القيس من يقدمه قال : ما قال ما لم يقولوا ، ولكنه سبق العرب الى أشياء ابتكعها ، واستحسنها العرب واتبعته فيها الشعراء . . . » (٨٧٤) هنا مفهوم الابداع متجلى فى غياب مصطلح الطبع والصنعة . وأغلب الظن أن المحتج لامرئ القيس أموى . أما أن يكون جاهليا فهذا احتمال قائم وان كان مرجوحا . ومهما كان الأمر فان هذا النص يؤذن بحضور مفهوم الابداع الفنى خارج القول بالطبع والصنعة . قال الأصمعي : « أنشدت أبا عمرو بن العلاء شعرا فقال :

(٨٧٢) انظر احسان عباس . تاريخ النقد الادبى عند العرب . ص ٩١ ، ٩٥ .

١٠٦ - ١٠٧ على الترتيب .

(٨٧٣) د . عبد الواحد حسن : قضايا النقد الادبى والبلاغة . ص ٢٤٥ .

(٨٧٤) ابن سلام : طبقات شعراء العرب . ص ٥٩/١ .

ما يطبق هذا من الاسلاميين احد ولا الاخطل « (٨٧٥) . وهنا نجد كلمة يطبق » تحيل الى مفهوم الطبع مع انه غائب لفظا عن النص . وفى هذا النص مصداق للقول ان مفهوم الطبع بمعنى القدرة المبدعة كان قائما فى الخطاب القديم دون حاجة الى أن يلتصق بلفظ الطبع . وقبل شيوعه . وسرعان ما بدأ مصطلح الطبع ينبور بفعل عوامل خاصة بالمستويين الأولى والمنهجي . وساعد الصراع بين العرب والشعوبيين . وبين حياة البادية القديمة وحياة الحضارة الحديثة . وتميز ألوان من الشعر فى مقابل ألوان أخرى . على استخدام المصطلح . وفى فترة مبكرة من نشأة البحث العلمى « كان الأصمعى يقول : زهير والحطيئة وأشباههما من الشعراء عبید الشعر . لأنهم نقحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين » (٨٧٦) . والأصمعى يستخدم مصطلح « مذهب المطبوعين » واضحا . لا نستطيع أن نقول ان الأصمعى كان يروى لفظا جاهليا . هذا أمر محتمل . لكنه غير مؤكد . بيد أن استعمال الأصمعى لمصطلح « مذهب المطبوعين » فيه إشارة صريحة الى المصدر المذهبي للقضية . وهنا يحسن أن نذكر أن العالم العربى كان اجابات على أسئلة المجتمع . كتاب فحولة الشعر للأصمعى أسئلة موجهة من أبى حاتم السجستاني وأجوبة من الأصمعى عليها . وكانت الرسالة العذراء لابراهيم بن المدبر اجابة عن استفهام عن « جوامع اسباب البلاغة » ، و « غوامض آداب أدوات الكتابة » (٨٧٧) . ومن الواضح من ألفاظ « أسباب » و « آداب أدوات » أن موضوع الرسالة متعلق بمفهوم الابداع من حيث يتوسل اليه المبدع بأسباب وأدوات . ومعنى هذا أن القضايا المتعلقة بتهيئة الطبع للابداع كانت محل تساؤل اجتماعى ، فانبعث النقاد يجيبون على الأسئلة المطروحة . ويقع مصطلح « الطبع » فى مساق التحولات الدلالية فيصبح معنا للفظ . يقول ثعلب : « فاما جزالة اللفظ فما لم يكن بالمغرب البدوى . ولا السفساف العامى . ولكن ما اشتد أسره ، وسهل لفظه ، ونأى واستصعب على غير المطبوعين مرامه ، وبوهم امكانه » (٨٧٨) . وهنا يرتبط اللفظ بالطبع عن طريق النعت بالجزالة . فالجزول لا ينحقق بغير قوة فى الطبع ، تتمثل فى الوصول الى الصعب . ومفهوم الابداع المسيطر على النص هو المفهوم الذى يشترط فى النص (اللفظ) أن يعكس ما فى الطبع من قوة . وفى نظر آخر أخذ فخر الدين الرازى بنكر جميع ما يقال فى مدح اللفظ لأنه مثلا

(٨٧٥) الأصمعى : فحولة الشعراء - ص: ٢٤

(٨٧٦) الشعر والشعراء - ٧٨/١ .

(٨٧٧) الرسالة العذراء - ص: ٩ .

(٨٧٨) قواعد الشعر - ص: ٥٩ .

جيد السبك، أو صحيح الطبع ، مؤكداً على أهمية الدلالة الالتزامية (٨٧٩) .
وظهور الطبع ظهوراً سلبياً عند الرازي إنما يكشف عن اهتمامه بما في
النص من أصباع جمبلة . فالتعارض بين النصين ليس معارضاً في قضية
اللفظ والمعنى ، وليس معارضاً في قضية الطبع والصناعة ، لكنه في
الحقيقة معارض في فهم شيء آخر ، عائب حاضر ، مدجل غير طاهر ، إنه
مفهوم الابداع المعنى . ومن السهل إذا رجعنا إلى نص آلام دلب أن نرى
ضرباً من التحويلات الدلالية ، فكرتنا اللفظ والتابع اسندعنا فكرة البدوي
ومتاباً المشهور - وإن لم يكن مذكوراً - الحضري . وهناك اهتمام عند
ثعلب بالتأكيد على أن اللفظ الشعري ليس « بعامي » أى ليس في متناول
الناس البسطاء . هذا الاهتمام يفسح عن عنصر طبقي خفي ، لكنه مستوى
من مسئوليات التحويل . كذلك فإن عناية ثعلب بالوقوف موقف الوسط
بين المغرب والسمفاسف مظهر من مظاهر التركيب بين طرفي القضية :
الطبع والصناعة ، وهذا ما لمس الباحثون باسم التوفيق أو التوسط .
وهذا التعارض في مفهوم الابداع بين ثعلب والرازي لا يعنى أن أحدهما
ناصر للطبع ، والآخر للصناعة ، فكلاهما يعرف أن الطبع صانع ، وأن
الصناعة تعلم للطبع . والتعارض الخادع يكمن في الواقع في فهم الابداع .
ويمكن أن نجد التعارض عند باحث واحد مثل ابن سنان الخفاجي . يتحدث
ابن سنان عن تميز الانسان من الحيوان بالنطق ، وتميز الحكيم من غيره
بالفصاحة والبلاغة . ثم يقول : « ووجب على من أراد أن يخرج من حيز
ذلك الصامت الناطق سلوك الطريق الذي به توجد الفضيلة ، وعنه تدرك
الميزة ، باجتهاده ان كان لادربة له، وتكلفه ان كان لا طبع عنده » (٨٨٠) .
وظاهر كلامه جواز الوصول الى البلاغة بالتكلف والاجتهاد بغير طبع
أو دربة . وفي موضع آخر يذكر أن صناعة تأليف الكلام المخصوص
كمالها - ككل صناعة - بخمسة أشياء : الموضوع وهو الكلام المؤلف من
أصوات ، والصانع وهو المؤلف ، والصورة وهي الفصل للكاتب والمبت
للشاعر ، والغرض كالمدهج والهجاء : « وأما الآلة فأقرب ما قبل فمها انها
طبع هذا الناظم ، والعلوم التي اكتسبها بعد ذلك ، ولهذا لا يمكن أحداً
أن يعلم الشعر من لا طبع له وإن جهد في ذلك ، لأن الآلة التي يتوصل
بها غير مقدورة لمخلوق ، ويمكن تعلم سائر الصناعات لوجود كل ما يحتاج
اليه من آلاتها » (٨٨١) . وهذا كلام « واضح » في أن الطبع ضروري
لا مفر منه . فكيف نوفق بين النصين ؟ اننا لا نحتاج الى بذل جهد كبير
في التفسير ، فقضية الطبع والصناعة ، والتدخل بينهما يتيحان لابن سنان

(٨٧٩) نهاية الايجاز في دراية الاعجاز - و من ١٤ - ١٥ .

(٨٨٠) سر الفصاحة - ص ٥١ .

(٨٨١) نفسه - ص ٨٣ - ٨٤ .

أن يقول هاتين العبارتين في كتاب واحد . فالتعلم ينشئ طبعا ، أما « كمال » الصنعة . فيحتاج الى ما يمكن أن نسميه « الطبع الأصلي » . والمشكلة أن الناقد القديم قد تحدث عن الطبع كنعيت للسعر ، وكنعيت للشاعر . لكنه لم يحلل الطبع نفسه ، وهذا ما يحتاج الى جهد الباحثين . وممسلك الناقد القديم في الحديث عن الطبع . يكشف عن طبيعه القضية بوصفها متارة خارج المبدع ، وبوصف النقد محاولة لاهثة للوفاء بحاجات نقدية اجتماعية . وفكرة الطبع الأصلي فرض يطرح طبيعة تركيب قضية الطبع و الصنعة في المفهوم القديم ، فالطبع يطرح الصنعة ، التي تعود فتعكس على الطبع .

ومن المفيد أن نقابل بين ما يقوله ابن قتيبة عن الطبع ، وما يقوله ابن رشيقي . أما ابن قتيبة فيرى في الطبع نعنا للشاعر ، وأما ابن رشيقي فيرى فيه نعنا للسعر . يقول ابن قتيبة : « فالمتكاف هو الذي قوم سعره بالثقاف ، وتقعح بطول التفتيش ، وأعداد قبه النظر ، كزهير والحطيئة » (٨٨٢) . ثم يقول : « والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على الفوافي وأراك في صدر بيته عجزه ، وفي فاتحته قافيته ، وتبينت على شعره رونق الطبع . ووسى الغريزة ، وإذا امتحن لم يتلعم ولم يتزحر » (٨٨٣) . ويفرر أن الشعراء مختلفون في الطبع (٨٨٤) . فالتنعنا هنا - كما هو واضح - متعلق بالمبدع .

أما ابن رشيقي فيقول : « ومن الشعر مطبوع ومصنوع ، فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولا ، وعليه المدار . والمصنوع وان وقع عليه هذا الاسم فليس متكلفا تكلف أشعار المولدين ، لكن وقع فيه هذا النوع الذي سموه صنعة من غير قصد ولا عمل ، لكن بطباع القوم عفوا ، فاستحسنوه ومالوا اليه بعض الميل ، بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره » (٨٨٥) . فالطبع والصنعة هنا يؤولان الى قضية عمود الشعر والبديع ، ويؤولان الى شعر « القوم » من العرب ، في مقابل أشعار « المولدين » . وهذه التحويلات تكشف عن الطابع المذهبي للقضية الذي تحول بها من تأمل في الانسان المبدع الى تأمل في مذاهب الشعر .

وتعتمد هذه التحويلات على آلية بسيطة ، فالطبع والصنعة حالات للانسان ، ومن هنا نلتفت الى الانسان ، ثم هي من خلال المبدع تظهر في النص . ومن هنا نلتفت الى النص ومذاهبه . ولقد ذكر ابن قتيبة أن التكلف يظهر في الشعر ، وذكر علامات واضحة عليه ، مثل كثرة

(٨٨٢) الشعر والشعراء - ٧٨/١ .

(٨٨٣) نفسه - ٩٠/١ .

(٨٨٤) نفسه - ٩٣/١ .

(٨٨٥) الصدة - ١٢٩/١ .

« الضرورات » . وحذف ما بالمعاني حاجة اليه . وزيادة ما بالمعاني غنى عنه . (٨٨٦) ، وأن ترى الميت مقرونا بغير جاره . ومضجوما الى غير لفقه (٨٨٧) . وكلامه عن المطبوع فيه نفس الاتجاه وان كانت علاماته تهيب بالذوق اهابة كاملة . وعلى هذا الاساس يعمل ابن رشيق . لا على دراسة مفاهيم الطبع والصناعة بوصفها حالات نفسية ، بل بوصفها ظواهر شعرية .

ولا يعنى موقف ابن رشيق هذا أنه لا يلتفت الى الطبع والصناعة بوصفهما حالات للمبدع . فهو واع بهذا المستوى من مستويات القضية . نجده يقول : « والمطبوع مسنغن بطبعه عن معرفة الأوزان . وأسماؤها ، وعلمها . لنبو ذوقه عن المزاحف منها والمستكره . والضعيف الطبع محتاج الى معرفة شئ من ذلك يعينه على ما يحاوله من هذا الشأن (٨٨٨) والطبع هنا يقابل « المعرفة » وهى « الصناعة » ، والطبع يستطيع أن يستقل عن الصناعة مادامت « معرفة » ، لكنه لا يستقل عنها مادامت « بديعا » ، كما ظهر فى النص السابق لابن رشيق حين أشار الى أن المطبوعين يقع منهم ما يسمى بالصناعة عفو الطبع . ويظل الطبع ، فى جميع الأحوال ، شبيها يتضمن نوعا من المعرفة تتحول الى تعلم صريح ، أو تكلف ، كلما يضعف . وابن رشيق يتحول بالأمر كله الى نوع من المعرفة ، والأسماء ، والعال ، لأن اهتمامه ، فى الواقع ، منصب على النص وأصباغه بوصفها مجلى الابداع .

وخالصة القول ان قضية الطبع والصناعة لها بناء واحد عند جميع النقاد الذين يظلمهم المنهج بسمانه التجريبية ، وهذا البناء لا ينحاز الى أى من المذاهب المطروحة بين المبدعين ، بل هو يحمل مثالا جماليا أعلى قائما على فكرة كمال التركيب . يتفق ويختلف ، فى وقت واحد مع المذاهب المطروحة . أما ما يختلف حوله النقاد بحق فهو تصورهم لمفهوم الابداع الفنى . من حيث علاقته بالنص ، لا من حيث طبيعته الخاصة . التى هى على الدوام طبيعة ذات طابع تجريبي واضح .

(٨٨٦) الشعر والشعراء - ٨٨/١ .

(٨٨٧) نفسه - ٩٠/١ .

(٨٨٨) العمدة : ١٣٤/١ . وانظر أيضا ١٥٠/١ - ١٥١ حيث يشترط الطبع والذوق

لأن أراد الانتفاع بتعلم الأوزان .

اللفظ والمعنى

(أ) لقيت قضية اللفظ والمعنى اهتماما شديدا من القدماء المحدثين ، حتى ليبدو أنها القضية الكبرى في الخطاب القديم . ولقد مضى الباحثون يؤكدون أمرين يحتاجان الى مراجعة كبيرة ، وكثير من التحقيق .

أما الأمر الأول فهو تأكيدهم أن اللفظ والمعنى هما ما يسمى في النقد الحديث باسم الشكل والمضمون ، أو المادة والمحتوى ، أو الصورة والدلالة . أو ما الى ذلك (٨٨٩) . والواقع أن المرء لأول وهلة يشك في أن اللفظ هو الشكل ، أو أن المراد بالمعنى هو المراد من المضمون . صحيح أن النقد القديم لم يضع تعريفات دقيقة حينما يرد ذكر المصطلحين ، لكن هذا لا يتيح لنا أن نحملهما فوق ما يطيقان ، أو أن نهمل ما في اسقاط التعريف من اشارة صريحة الى أن القضية صادرة عن جهات لم تكن مسلحة بالمنهج العلمي ، ثم عمل النقاد المنهجيون على طرح قضية أو مركب برفع الالتباس ، والتناقض ، وكثيرا من الغوغائية التي لفت اللفظين .

على أننا نستطيع أن نعلم في الامام بتعريف المصطلحين المتنازعين الى الشريف الجرجاني في تعريفاته التي أوجزت دلالات الكلمات عند القدماء . أما اللفظ فهو - عنده - : « ما يلفظ به الانسان ، أو في حكمه ، مهما كان أو مسنعا » (٨٩٠) ولعل المراد بما « في حكمه » اللفظ المكتوب غير المنطوق . أما المعنى فهو : « ما يقصد بشيء » ، والمعاني : « هي الصور الذهنية من حيث أنه وضع بأزائها الألفاظ ، والصور الحاصلة في العقل فمن حيث أنها تقصد باللفظ سميت معنى ، ومن حيث أنها تحصل من اللفظ في العقل سميت مفهوما ، ومن حيث أنه مقول

-
- (٨٨٩) انظر : د . عبد الفتاح عثمان : نظرية الشعر في النقد العربي - ص ١٠٤ ، د . عبد الواحد علام : قضايا ومواقف - ص ٢٩ ، د . مومني : نقد الشعر - ص ٢٨٦ ، د . طبانة : دراسات في نقد الأدب العربي - ص ١٦٧ ، د . منصور عبد الرحمن : مصادر التفكير النقدي والبلاغي - ص ٢٢٠ ، د . عبد الواحد حسن : قضايا النقد الأدبي - ص ٢٦٥ ، أحمد محمد عسر : قضية الأدب بين اللفظ والمعنى وبين الأشكال والدلالات قديما وحديثا - دار الكتاب العربي - ١٩٥٤ م ، د . شكرى عياد : نازر كتاب الشعر في البلاغة العربية - دراسة ملحقة بتحقيق كتاب الشعر لارسطو - ص ٢٤٨ ، د . غنمي - هلال : النقد الأدبي الحديث - ص ٢٤١ .
- (٨٩٠) التعريفات - ص ١٩٢ .

فى جواب ما هو سمييت ماهية ، ومن حيث ثبوته فى الخارج سميت حقيقة ، ومن حيث امتيازها عن الأغيار سميت هوية » (٨٩١) . ومن الواضح أن التعريف الجرجاني قد كشف عن أمور شديدة الارتباط بالكلمتين ، فالكلمتان من ناحية معلقتان بما يخرج من الفم فلا يتضح تعميمهما على أمور أكبر ضمن ما يسمى بالشكل ، وهما من ناحية ثانية يفضيان الى وجود خاص فى العقل من حيث يتعاضدان بمفهوم الصورة الذهنية ، ومن حيث ان المعنى هو ما يقصد بشئ سواء أكان هذا الشئ لفظا أم ما هو فى حكم اللفظ ، وهما من ناحية أخرى معلقتان ببعضهما برابطة تتمثل فى فكرة «الوضع» ، فاللفظ موضوع بازاء المعنى؛ وهى فكرة تتسق اتساقا عجيبا مع كون العلاقة بين الحدين : اللفظ والمعنى، قضية فيها موضوع ومحمول. فإذا قلنا ان المراد باللفظ هو مرادنا بالشكل لكننا نقول ان أمورا مثل بناء القصيدة ونعدد أغراضها إنما هى من قبيل اللفظ ، وليس هناك دليل واحد على أن الناقد القديم كان يسمي الأغراض لفظا ، كما أن كلمة « الأغراض » من وادى المعنى لا اللفظ .

ولكى يرسخ الباحثون مذهبوا اليه من التسوية بين القديم والحديث مضوا يقولون ان الشكل هو الصورة الخارجية ، أو الفن الخالص المجرد عن المضمون (أى أن تعريف الشكل معلق على تعريف المضمون اللاحق) ، أما المضمون فهو كل ما يشتمل عليه العمل الفنى من فكر أو فلسفة ، أو أخلاق أو سياسة أو دين أو غير ذلك من موضوعات ذات شأن تاريخى أو وطنى ، وهو بهذا المادة الخام التى يشكلها المبدع (٨٩٢) (أى أن تعريف المضمون يعود فيعلق على تعريف الشكل) . ومع ما هناك من خلط بين المضمون والموضوع والمادة ، فأخطر شئ هو تجاهل النفاوتات الهائلة بين تعريفات الباحثين المحدثين لمصطلحي الشكل والمضمون ، بل وتجاهل أن النقد المعاصر قد تجاوز - وربما أسقط - القضية تماما بالاستعانة بمفاهيم أكثر شمولاً مثل البنية ، والعلامة ، والتعبير .

ولا بزعم هذا التصور الذى تراجمه شئ قدر أن نورد طائفة من عبارات المحدثين فى الشكل ، والمضمون ، واللفظ ، والمعنى ، ليظهر التفاوت الشاسع الذى لا يلبق أن تغفله اغفالا . اذا بدأنا بكائنات فسوف نجده يقرر أن المعانى لا تستفاد من الأشياء على ما يزعم الحسيون ،

(٨٩١) التعريفات - ص ٢٢٠ وقارن بأساس اللغة مادة لفظ ص ٤١١ حيث تربط كلمة اللفظ أيضا بما هو منطوق ، وحيث يتضح أن كلمة اللفظ قد خرجت عن معناها الحقيقى ، وهو اخراج اللقمة ، الى المجازى وهو اخراج الكلمة من الفم .

(٨٩٢) د. العشماوى : قضايا النقد الأدبى - ص ٢٣٧ - ٢٣٨ . وانظر د. طائفة : قضايا النقد الأدبى ص ٧٢ والفارق بينهما ضئيل .

والأشياء لاستيفاد من المعانى على ما يزعم العقليون ، ولكن المعانى هى الشروط الأولية المتعلقة بها المعرفة الحسية (٨٩٣) .

فالمعانى هى مناقضة فى دلالتها مع ما أراده الجرجاني من قبل مناقض الموقف الكانسي المنالى مع الموقف التجريبي « الوضعى » القديم .

ولقد نخلص بندتو كروتشه من نائية الشكل والمضمون بتعويله على فكرنى الحدس والتعبير ، وهما فى الواقع فكرة واحدة ، لأن الحدس تعبير ، والتعبير هو اللغة بمعناها الواسع « من حيث هى فعل الكلام نفسه » (٨٩٤) ، فنحن عند التعبير أمام حدوس ، والحدوس مفهوم ممالى لا ينمايز فيه شكل من مضمون ، لأنه انتاج قورى للدلالة .

وميز جورج سانتيانا بين امرين : دراسة التعبير والاستيعاب به ، أى دراسة الایحاء بما هو معطى ، وهذا هو المميز للعنفريه الحديثة ، وبين دراسة الشكل والاستنتاج به ، أى دراسة ما فى المعطى من فناسق (٨٩٥) . وميز فى كل تعبير بين حدين : الحد الأول وهو الموضوع المائل أمامنا بالفعل ، وهو الكلمة ، أو الصورة ، أو الشيء المعبر ، والحد الثانى هو الموضوع الموحى به ، أو الفكرة ، أو الانفعال الاضافى ، أو الصورة المولدة ، أو الشيء المعبر عنه . ويوجد هذان الحدان معا فى الذهن ، ويتألف المعبر من اتحادهما (٨٩٦) . وينتهى الى أن « الشكل هو ايجاد الوحدة من الكترة » (٨٩٧) . وهناك صعوبة بالغة فى أن نرفع مصطلح « اللفظ » ليعنى « الشكل » فى هذا السياق .

أما الطاهراتيون فأشاروا الى بنيتين للعمل الفنى : « المكافئة » وهى المظهر الحسى الذى يتجلى على نحوه الموضوع الجمالى ، و « الزمانية » وهى التى تعبر عن حركته الباطنية ومدلوله الروحى . ويتم هذا خلال ثلاثة عناصر : المادة ، والموضوع ، والتعبير (٨٩٨) . وليس الأخذ بمصطلح التعبير الا تجاوزا لثنائية الشكل والمضمون ، لأن التعبير هو الرابطة الحية التى تجمع بين الفنان وعمله الفنى ، وهو العنصر الانسانى الحقيقية الذى يكمن فى صميم العمل ، وهو ذو طبيعة حدسية مباشرة (٨٩٩) .

(٨٩٣) د . يوسف كرم : تاريخ الفلسفة الحديثة - ص ٢١٣ .

(٨٩٤) كروتشه : الجمال فى فلسفة الفن - ص ٦٧ .

(٨٩٥) سانتيانا : الاحساس بالجمال - ص ١٩٦ .

(٨٩٦) نفسه - ص ٢١٤ .

(٨٩٧) نفسه - ص ١١٩ .

(٨٩٨) د . زكريا ابراهيم - مشكلة الفن - القاهرة - مكتبة مصر - ص ٣٢ .

(٨٩٩) نفسه - ص ٤٦ .

والمعنى عند ديلائى استعمله امان : الأول هو الوحدة الغائية أو الحيوية التى يحفظ عليها العلاقات والعمليات البنائية فى حياة عقل فردى أو جماعى . وهو لفظ عام يشمل كلا من المفردى والدلالة . والابتنى هو العلاقة بين علامة Sign أو تعبير ، وما تدل عليه أو تعبر عنه (٩٠٠) . وهى استعمالات معقدة بعيدة تماما عن السيفاف القديم .

ولقد أخذ الجنسبطلتيون بفكرة التعبير وهو عندهم « جشطلت من نمط جند أولى » (٩٠١) أو هو الجشطلت الغالب للصورة ، وهو المعنى الذى ينبثق من تفاعل عناصر الصورة وتنسبها تنسيقا فنيا خاصا (٩٠٢) .

واذا نظرنا الى هيدجر نجد الأمر عنده معقدا ، فالمعنى « تصور يضم الهيكل الشكلى لما ينمى بالضرورة لما يفصله (أو يبرزه) العرض (التبيين - البسط) الفاهم ، والمعنى هو ذلك الذى يتجه اليه المشروع من خلال التركيب المسبق للملك والبصر والتناول ، وعن طريقه يصبح شىء ما مفهوما بوصفه شيئا » (٩٠٣) . أما عن اللفظ فيقول هيدجر : « ان المنطوق المسموع من اللغة يحتفظ به فى التوافق الذى يوفق بين جهات العالم الأربع ، أو رباعه الفريد ويجعلها تتفاعل وتتداخل » (٩٠٤) . وهى مفاهيم معقدة تحيل على مفاهيم سابقة دقيقة عند هيدجر مثل مفهوم الرباع . وهو أركان العالم الأربع من أرض وسماء وفانى وسمائين ، واللغة تحمل تفاعل هذه الأركان بوصفها أسلوب كينونة ، وافصاحا منظما عن التفهم الوجدانى للوجود فى العالم ، وللعلاقة التى تربط الانسان بالاشياء ملكا لها ، أو بصرا بها ، أو تناولا واستعمالا .

وفى الامكان أن نسوق نصوصا كثيرة نستطرد بها وراء جون ديوى، وريتشاردز ، وت . اس . اليوت ، ورومان جاكسون ، وعشرات غيرهم . لكن ما قدمناه فيه الكفاية للتدليل على ما يعتور محاولة اسقاط مفاهيم معاصرة على مفاهيم قديمة من خطأ مدمر لكل فهم صحيح للتقديم والحديث على السواء (٩٠٥) .

(٩٠٠) د . صلاح نصوه . الموسوعة فى العلوم الانسانية - هامن من ١٧٧ - ١٧٨ .

(٩٠١) بول جيوم : علم نفس الجشطلت - ص ٢٦٧ .

(٩٠٢) د . محمود البسيوى : الفن والتربية - ص ٩٠ .

(٩٠٣) د . عبد الغفار مكاوى : نداء الحقيقة - ص ٧٨ .

(٩٠٤) نفسه - ص ٢١٨ .

(٩٠٥) انظر تحليل فكره المعنى عند د . عزى اسلام : مفهوم المعنى : دراسة

تعليلية - حوليات آداب الكويب - الرسالة ٣١ من الجولة السادسة ١٩٨٥ م - ص ٢٤ - ٩٢ ، حيث هناك مادة وفيرة عن المعنى .

(ب) والأمر الثانى الذى يحتاج الى مراجعة وتحقيق هو اتجاه الباحثين الى تقسيم النقاد القدامى الى ثلاث فرق : فريق أنصار اللفظ ، وفريق أنصار المعنى ، وفريق ثالث يسوى بينهما أو يتجاوزهما الى غيرهما (٩٠٦) . وليس أدل على خطأ هذا التقسيم من أن الباحثين مختلفون فى شأن بعض النقاد هل هم لفظيون أو معنويون ؟ فالجاحظ مثلا يقال انه لفظى دون أن نعرف كيف ينبج هذا الاتجاه وهو معتزلى ، والمعتزلة من أنصار العقل وأحق بالمعنى " ومن العريب أن عبد القاهر يتابع الجاحظ، لكنه يضاد القاضى عبد الجبار المعتزلى ، ويعتمد فى مناقشته للمعتزلة على اتهامهم باللفظية (٩٠٧) كانت اللفظية نهمة ، لأن اتجاه النقد القديم كان ينصب أساسا فى تأكيد الارتباط بين الطرفين ، ونصرة الصباغة (٩٠٨) . وإذا كان ابن سنان الخفاجى ممن يرون الفصاحة فى اللفظ فهو يشترط وضوح المعنى لكل فصاحة وبلاغة (٩٠٩) ، واعتذر عن حصر المعانى بفوائين تسنوعب أفسامها لأنه عسير ولبس أدبيا ، فهو ثمرة علم المنطق ، ونتيجة صاغة الكلام (٩١٠) . فلا توجد لفظية ، أو معنوية ، فى النقد القديم ، ولكن اتجاه الخطاب القديم ينصب فى تركيب ، وتأليف قصية واحدة من اللفظ والمعنى . ونستطيع أن نرد خلاف عبد القاهر مع النقاد السابقين علمه الى خلاف حول الطريقة التى يحددون بها القضية المنطق علمها . فلقد راحم النقاد بدائل كثيرة مثل البيان ، والبلاغة ، والفصاحة ، ولجسا الجاحظ - فيما لجأ اليه - الى فكرة الصياغة ، وجاء عبد القاهر للنقط فكرة النظم ويحتمل بها . فالخلاف خلاف اصطلاحى فى جوهره ، لا يخلو من ظلال لقضايا كلامية مسنممة من خارج النقد المنهجى .

والقارئ للنقد القديم يشعر شعورا قويا بأن اللفظ والمعنى كانا مشكلة حادة تمايزت حولها المواقف بين أنصار اللفظ ، وأنصار للمعنى ،

(٩٠٦) انظر د. عنسي هلال . النقد الأدبى الحديث - ص ٢٤٣ - ٢٧٦ ، د. القط . مفهوم الشعر - ص ١٧٥ ، د. هند حسن الطرية القدية عبد العرب - ١٧٥ - ١٨٠ ، د. طهانه . دراسات فى نقد الأدب - ص ١٦٧ ، ١٧٩ وله : قضايا النقد الأدبى - الأنحلو المصرية - ط ٢ - ١٩٧١ ص ٢٠٠ . د. هداره : مشكلة السرقات - ص ١٩٧ - ٢٠٣ ، د. احسان عباس . تاريخ النقد الأدبى - ص ١٧ ، د. شكرى عياد : أثر كتاب الشعر على البلاغة العربية - ص ٢٤٨ ، د. العشماوى . قضايا النقد الأدبى - ص ٢١٢ .

(٩٠٧) الدلائل - ص ٤٥٤

(٩٠٨) راجع د. عبد الواحد علام فى اتجاه النقد القديم لنصره الصياغة - قضايا ومواقف - ص ٤٠ - ٨٥ .

(٩٠٩) ابن سنان . سر الفصاحة - ص ٢١٢ .

(٩١٠) نفسه - ص ٢٢٥ .

مفهوم الابداع - ٣٠٥

وآخرين من دونهم ، على ما شرح عبد القاهر فى الدلائل • لكن عبد القاهر لم يذكر أسماء محددة فى كل فريق ، فمضى الباحثون يصنفون النقاد باحسين عن مصداق لما يشعرون به من انقسام • لكنهم بحثوا فى المكان الخاطيء ، لأن هذه الفرق كانت قائمة فى المستويات الأخرى للمنفذ التى لم يصلنا الا أقل القليل عنها • أما النقاد المنهجيون فلم يكونوا على هذا النحو من الانقسام •

(ج) وفى ظل اسقاط الباحثين لفضية حديثة على قديمة ، وفى ظل محاولتهم أن يقسموا النقاد فرقا فيخلقوا بهذا بين النقاد القسديامى صراعا لم يقم ، أصبحت القضية قضية نقدية ، ولم تعد مشكلة ملتبسة فى المجتمع وفى صراعنا ، يحاول النقد المنهجي الاجابة عليها • وكان من الممكن أن تظهر لنا طبيعتها المذهبية والاجتماعية مادام كثير من الباحثين يرى أن هذه القضية لها مصدر فى الاختلاف حول القرآن : هل هو معجز بلفظه أم بمعناه ؟ وهل هو مخلوق بلفظه أو بمعناه ؟ وذهب كثير من الباحثين الى أن أصل القضية ممتد فى علم الكلام (٩١١) ، الا أنهم عفوا على هذا الأثر ، ولم يسألوا أى سؤال عن التفاوت الذى يقع لقضية تنتقل من علم الكلام الى سياق النقد والبلاغة •

وخلافا للاتجاه العام يذهب الدكتور عبد الواحد علام الى أن قضية خلق القرآن قد بنيت على أساس من اللفظ والمعنى (٩١٢) • وليس هناك من سبيل لحسم هذا الاختلاف ، فقضية خالق القرآن تفضى الى قضية اللفظ والمعنى ، والعكس صحيح ، فاتصال القضايا لا ينتجه اتجاهها واحدا من قضية فاعلة الى قضية منفصلة دون اتجاه عكسى •

ويحاول جرونيانوم فى اتجاهه المقارن ، الباحث عن روح القرون الوسطى وراء الظواهر المختلفة ، أن يؤكد وجود شبهة رواقى ، وآخر هلمنستى • لقضية اللفظ والمعنى عند العرب (٩١٣) • وهذا الاتجاه – بالطبع – لا يكشف عن مصدر القضية ، بل يحيل الى ما هو خارج النقد ، وخارج المجتمع العربى كله •

(٩١١) د. المشماوى : فضايا النقد الأدبى – ص ٢٦٢ ، د. جابر عصفور : الصورة الفنية – ص ٣٤٨ ، أحمد محمد عنبر : قضية الأدب بن اللفظ والمعنى – ص ١٧ ، د. القط : مفهوم الشعر عند العرب ص ١٧٥ ، د. هدار : مشكلة السرقات – ص ١٩٧ ، د. عبد الواحد حسن : فضايا النقد الأدبى – ص ٢٦٦ •

(٩١٢) د. عبد الواحد علام : فضايا ومواقف – ص ٣٥ •

(٩١٣) جرونيانوم : دراسات فى الأدب العربى – ص ٢٩ هامش ١٣ – وكلامه لا يكفى بحال للقول ان اليونان والرومان عرفوا قضية اللفظ والمعنى •

وهناك من يرون أن القضية قد نشأت نشأة لغوية ، يعلمها الدكتور زعلول سلام بأن المعنى الواحد يمكن التعبير عنه بأكثر من لفظ مما يدفع الى السؤال عن تفاضل الألفاظ والمعاني (٩١٤) . ومن الواضح أن هذا التعليل لا ينهض تعليلا كافيا للقضية ، فهي ظاهرة عامة في جميع اللغات ، لا مبرر لنحولها دون سائر ظواهر اللغة ، الى قضية اجتماعية كبيرة .

فإن كانت هذه الأفكار لا تكفى للكشف عن مصدر القضية ، فإننا نستطيع أن نقول مع الدكتور شكري عباد أن : « من المحقق أن الخصومة حول اللفظ والمعنى ما كانت لتشتد هذه الشدة لو لم تغذيها دوافع اعتقادية وأخرى سياسية واجتماعية » (٩١٥) . لكن الأمر لا ينحصر في تأثير سلطان الشعر القديم ، أو في تأثير ظهور أبي تمام بمذهب جديد في الشعر (٩١٦) ، مع بقاء هذه العوامل مؤثرة .

إن مصدر القضية يكمن في المسويين الأولى والمذهبي . ولتد لاحظ الدكتور شوقي ضيف أن الشعراء الجاهليين كانوا يبدون في نأيها مراجعاتهم بعض الآراء في الألفاظ والمعاني (٩١٧) . وهذه الملاحظة إذا دعمت بتأمل فيما وصلنا من مواقف نقدية جاهلية ، وبتخيل لما كان يفعله عبيد الشعر بقصائدهم وهم يحككونها ، فإن المرء يشعر بأن لهذه القضية أصلا جاهليا مغرقا في المستوى الأولى والمذهبي من مستويات النقد . ويجب أن نذكر أن مصطلح « اللفظ » كان مرتبطا « بالفم » ، وكان الجاهليون يتصورون أن النسبطين الموحية تلفى بكبات الشعر في فم الشاعر وجوفه . وكلمتا « اللفظ » و « الإلقاء » متقاربتان . ولقد سمي الشعر « بالقريض » وهو لفظ متصل بالفم . يقول الزمخشري : « وقرض الشاعر ، وله قريض حسن لأن الشعر كلام ذو تقاطيع أو سمي بالقريض الذي هو الجرة » (٩١٨) أما القطع والقرض فصلتهما بالأسنان والفم واضحة . وأما الجرة فهي الخوف ، فيقال : « كظم البعر جرتة » ، ويقال : « ألقاه في جريته أي أكله وهي الحوصلة » . والمادة متصلة بالفم واللسان ، فيقال : « وأجر لسانه : منعه من الكلام ، وأصاه من أجاز

(٩١٤) د. زعلول سلام : تاريخ النقد الأدبي - ص ٦٧ .

(٩١٥) د. شكري عباد : أثر كتاب الشعر على البلاغة العربية - ملحق بتحقيق كتاب الشعر - ص ٢٤٧ - ٢٤٨ .

(٩١٦) نفسه - ص ٢٤٨ .

(٩١٧) د. شوقي ضيف : البلاغة تطور وتاريخ - ص ١٢ وانظر د. عبد الواحد حسن : قضايا النقد الأدبي والبلاغة - ص ٦٤ .

(٩١٨) أساس البلاغة : مادة « قرض » ص ٣٦٣ .

الفصيل ، وهو أن يشق لسانه وينسد عليه عود لثلا يرتضع ، لأن العود بلسانه » (٩١٩) . فالحقل اللغوي يدور حول الفم ، والشموحية تطبف به ، وفي ظلها يتكون موضوع القضية : « اللفظ » ، يحمل « المعنى » والمقصد .

وإذا رجعنا الى آيات سورة الشعراء فسوف نجد مشكلة والمعنى قائمة مشروحة . الشعراء من جهة « ينبعهم الغاؤون » ، وهم أصحاب الشياطين المغوية . وهم أيضا « يقولون ما لا يفعلون » أقوالهم ، أو ألفاظهم ، بخالف حقائق معانيهم . فالشاعر « فائل » أو « لافظ » لمعان فاسدة مستمدة من قوى غريبة .

فالقضية بما تحمله من تفاوت والتباس بين اللفظ والمعنى كائنة في مستويات قديمة ، وأخذت عوامل الصراع الاجتماعي تغد واستعاد الحوار الاجتماعي هذه الكلمات ، واستخدمت استخداما عنمى ملفوفا بالالتباس ، والتحول الدلالي ، والاستخدام التقويمي .

(د) ومع أن الشغل الشاغل انما هو شغل « بالمفرد » و « بالما الا أن الباحثين الذين أدركوا أنها قضية لغوية كانوا قلة (٩٢٠) . يحاول أحد من الباحثين أن يرى القضية في ضوء فلسفة اللغة عند

واللغة عند العرب ذات مستويات . هناك مستوى أول يتميز بوضع الكلمة المفردة لمعنى مخصوص عند الواضع كوضع كلمة زيد لا معين . الكلمة في هذا المستوى مستقلة بالمفهومية ، دالة بنفسها من الوضع . أما المستوى الثاني فهو مستوى التركيب حيث لا تفقد معناها الا بإسنادها الى غيرها على نحو مخصوص رآه الواضع في العرب ، ويختلف عنه في اللغات الأخرى في أحبان كثيرة . وكلمة زيد دالة به على المسمى به ، ومفهوم الابتداء لا يتحصل لزيد الا اذا أسندناه الى كقولنا زيد منطلق . ومفهوم الفاعلية يتحصل له بالمثل بالإسناد كقام زيد ، وكذلك سائر المفاهيم التركيبية (٩٢١) .

واللغويون المناخرون يقيمون هذا التقسيم على رمز المرأة ، ف أمام المرأة ببصر وجهك بواسطة المرأة ، فاذا تأملت المرأة ذاتها لم تعد

(٩١٩) نفسه مادة « جر » ص ٥٦ .

(٩٢٠) د. زغلول سلام : تاريخ النقد الأدبي - ص ٦٧ . واطر د. عبد

عثمان : نظرية الشعر في النقد العربي القديم - ص ١٠٤ .

(٩٢١) انظر الفصل الخاص بالتخصيص في الوضع وآثاره في كتاب د.

عبد الديع : فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث - حده - النادي

الثقافي - ط ٢ - ١٩٨٦ م - ص ص ١٢٥ - ١٩٧ .

وجهك ، فالعين مبصرة بالذات ، والمرأة مبصرة بالغير ، كما أن اللفظ يدل بالذات بأصل الوضع ، ويدل بغيره بالاسناد (٩٢٢) .

ولقد نهضت أمام اللعويين مشكلة في علاقة المجاز بفكرة الوضع . ولقد أسعفهم في هذه المشكلة مقولة التأويل بناء على أن الدلالة مع المجاز بواسطة القرينة ، فجعلوه تأويليا في مقابل التحقيق الذي يكون فيه دلالة اللفظ على المعنى بالهيئة كالمننى والمجموع والمصغر والمنسوب وعامة الأفعال والمستقات والمركبات . ولكن بقى مع ذلك أنه لا يصح إلا على سبيل النحور ، فصار مجازا بعد مجاز ، وكل شيء في شريعة البلاغة المنطقية سبيله الجواز (٩٢٣) .

وتفصيل دقائق هذه الفلسفة للغة أمره يطول . ويكفى الآن اقرار هذه الملامح العامة التي تدور حول ثنائية الوضع والتراكيب ، ثم يرتفع بها الى ثنائية الحقيقي والمجاري . هذه الثنائيات تقابل المميز الجريسي بين الطبع والاكسساب ، أو الأصلي والنانوى . وفي سياق هذه الثنائيات راجت ثنائية اللفظ والمعنى من قلب فكرة الوضع مرفعة مع التقسيمات المختلفة . فاذا نظرنا في كتاب نحوى ، في أى باب من أبواب النحو ، ولكن الحديب المحوى لعبد الفاهر الجرجاني عن الحروف . فاننا نجده يصممها من جهة العمل ستة أقسام على محورى اللفظ والمعنى ، فهناك ما يعمل لفظا ومعنى كحروف الجر ، وما يعمل معنى دون اللفظ كحروف الاسمهام والعطف ، وما يعمل لفظا دون المعنى كحروف الجر الزائدة . وما يعمل معنى ولفظا ولا يعمل حكما كاللام في قولهم : لا غلامى لزيد . وما يعمل حكما دون المعنى واللفظ كاللام في : علمت لزيد منطلق . وما لا يعمل بوجه مثل ما اذا كانت صلة كقوله تعالى « فيما رحمة من الله » وأن فى قولهم : لما أن جاء زيد كلمته ، وهو كل حرف حشو (٩٢٤) .

فمن الواضح أن ثنائية اللفظ والمعنى هنا ذات حضور قوى ، وأنها تعمل فى إطار فكرة الوضع التي لمسها من قبل عند الشريف الجرجاني . أما المراد بما أسماه عبد الفاهر « الحكيم » ، أو « العمل حكما » فانما هو اشارة الى مستويات الدلالة الأخرى التي تعلقو على الوضع . واذا ضممتا الى سياقنا عبارة الخطابي في « بيان اعجاز القرآن » : « وانما يقوم الكلام بهذه الأسبياء الثلاثة : لفظ حامل ، ومعنى به قائم ، ورباط لهما

(٩٢٢) المصدر السابق - ص ١٤٦ - ١٤٧ .

(٩٢٣) نفسه - ص ١٧٩ .

(٩٢٤) المصدر - ٨٩/١ - ٩١ وما فى الآية الأخيرة زائدة ولبس موصولة . ولعل مراد عبد الفاهر بأنها صلة أنها حشو يصل بين الأجزاء .

ناظم « (٩٢٥) ، فسوف نجد أن فكرة الوضع هنا ، ومستوى التركيب حاضرا في كلام الخطابي . ومن الجلي أن اللفظ والمعنى هنا قضية لغوية ، يستخدمها الخطابي في تفكيره البلاغي ، يؤول فيه « اللفظ » موضوع ، والمعنى الى « محمول » . والمعنى قائم باللفظ ، كما يقوم محمول بموضوعه ، لا خارجه . وفي ضوء هذا الفهم ينضح ما نريد نقرره من أن اللفظ والمعنى - بالنسبة للنقد المنهجي - لم يكونا طر مشكلا ، بل كانا قضية عقلية مواترة في الخطاب المنهجي القديم .

(هـ) والقارئ لابن سلام يجد مصداقا لحقيقة ارتباط « اللفظ بفعل » المنطق . قال ابن سلام : « وقال أهل النظر : كان زهير أحسن شعرا ، وأبعدهم من سخف ، وأجمعهم لكثير من المعنى في قليل المنطق ، وأشدهم مبالغة في المدح ، وأكبرهم أمالا في شعره » (٩٢٦) وقال عن لبيد بن ربيعة : « وكان عذب المنطق ، رفيق حواشي الكلام وكان مساما رجل صدق » (٩٢٧) . وقال عن النمر بن تواب : « شاعرا فصيحاً جريئاً على المنطق » (٩٢٨) . وتؤذن هذه العبارات اللفظ مصطلح حل محل سلف قديم هو « المنطق » . يظهر هذا في عبارة « كنز » المعنى في قليل من المنطق » ، فهذا هو المبدأ البلاغي المطا بالايجاز ، والاختصار ، ويراد المعنى الكبير في « اللفظ » القليل . والمقابلة : المعنى والمنطق في وصف زهير لا ينفصها الا أن نستبدل لفظا بلفظ فتتصر قضية اللفظ والمعنى سافرة . وفي وصف لبيد كان « المنطق » مقابا لشيء متصل بالمعنى هو « الصدق » . وفي ضوء « المنطق » نفهم « ر حواشي الكلام » بأنها ذات دلالة صوتية . واجتماع « الفصاحة » « الجرأة على المنطق » أمر واضح في ربط الابانة بجمال اللفظ . وه كله مصداق لارتباط فكرة اللفظ بالفهم ، والمنطق ، والأصوات ، وارتبا ذلك كله بالمعنى .

ويبدو أن الخطاب النقدي كما فام به ابن سلام ، وكما أداه لنا : غيره ، لم يكن ، حتى نهاية العصر الأموي قد بلور قضية اللفظ والمعنى في الصورة الاصطلاحية المعروفة . لكن نهايات هذا العصر قد عرفت ظهور النقد اللغوي في العراق خاصة (٩٢٩) ، فانفتح الباب أمام قضية اللفظ

(٩٢٥) الخطابي : بيان اعجاز القرآن - ضمن ثلاث رسائل في اعجاز القرآن ص ٢٧ .

(٩٢٦) ابن سلام : طبقات فحول الشعراء - ٦٤/١ .

(٩٢٧) نفسه - ١٣٥/١ .

(٩٢٨) نفسه - ١٦٠/١ .

(٩٢٩) د. الحاجري . في تاريخ النقد والمذاهب الأدبية - ص ١١٧ .

والمعنى لنتأمل بما تحمل من تصور للغة الى حقل النقد . وعلى هذا فليس الجاحظ أول من أثار المسئلة (٩٣٠) ، لكنها كانت قائمة قبله في صحيفة بنس بن المعمر (٩٣١) ، وفي فاسفة اللغة ، وفي صميم الموقف النقدي الاجتماعي والمذهبي من الشعر عبر الجاهلية والاسلام . ولم تغب هذه « القضية » لحظة واحدة عن الباحثين ، لأنها كانت أداة للتفكير النقدي . وليس صحيحا أن مشكلة اللفظ والمعنى لم يكن لها أثر عند قدامة (٩٣٢) . الصحيح أن قدامة قد جعل في كتابه نقد الشعر عناية فائقة باللفظ والمعنى . وتفكير قدامة في الشعر يعتمد على هذه القضية ، فالشعر عنده لفظ ، ومعنى ، ووزن ونافية . وهو مشغول بنعوت كل منها ، وبأنواع المعاني الشعرية ، وباتلافات هذه الاقسام الأربعة ، وبعبورها . لكن قدامة لا يصف خلافا ، أو اشكالا ، حول اللفظ والمعنى ، بل يفكر في الشعر - كما يفعل جميع النقاد من أصحاب المنهج - من خلال مجموعة من العضايا العقلية ، أبرزها قضية اللفظ والمعنى .

شيئا فشيئا ، وبدافع من عوامل الصراع الاجتماعي ، بلور النقد العربي مصطلحي اللفظ والمعنى مصطلحين عاكسين لعلاقات معقدة بين الانسان والعالم المحيط به . وحاول النقد المنهجي أن يخلص المشكلة الاجتماعية من طابعها الاشكالي ، ويحولها الى نوع من وصف طبائع الأمور . ولم يكن في النقد المنهجي لفظيون أو معنويون . كان هناك قضية واحدة للتفكير . ومن نماذج هذا الموقف ابن سنان الخفاجي . يبدو ابن سنان حين يربط الفصاحة باللفظ مفردا ومنظوما كأنه لفظي ، والواقع أن موقفه لا يخالف عن موقف سائر النقاد . يقول ابن سنان :

« على أن من كان سليلم الفكر صحيح التصور
لم يخف عنه شيء مما تستقر النفوس ، وإن كان قد
يغشى عنه كثير مما ذكرناه من الكلام والألفاظ ،
لأن في الألفاظ مواضع واصطلاحا يختلف الناس
في المعرفة بهما بحسب اختلافهم في معرفة اللغة ،
وفهم الاصطلاح والمواضع ، والمعاني ليس فيها
شيء من ذلك ، وإنما معيارها العقل وصفاء الذهن ،
ولها في الوجود أربعة مواضع : الأول وجودها في

-
- (٩٣٠) د. طيانة : دراسات في نقد الأدب العربي - ص ١٦٧ ، د. المرسى : مفهوم الشعر - ص ٢٨٧ ، د. هدارة : مشكلة السرقات - ص ١٩٧ .
(٩٣١) د. طيانة : دراسات في نقد الأدب العربي - ص ١٢٥ - ١٢٧ .
(٩٣٢) د. شكرى عباد : أثر كتاب أرسطو على البلاغة العربية - ملحق بكتاب الشعر - ص ٢٤٩ ، د. منصور عبد الرحمن : مصادر التفكير النقدي - ص ٢٣١ .

أنفسها ، والثاني وجودها في أفهام المتصورين لها ،
والثالث وجودها في الألفاظ التي تدل عليها ،
والرابع وجودها في الخط الذي هو أشكال تلك
الألفاظ المعبر عنه ، وإذا كان هذا مفهوما فأننا في
هذا الموضع انما نتكلم على المعاني من حيث كانت
موجودة في الألفاظ التي تدل عليها دون الأقسام
الثلاثة المذكورة . ثم ليس نتكلم عليها من حيث
وجدت في جميع الألفاظ ، بل من حيث توجد في
الألفاظ المؤلفة المنظومة على طريقة الشاعر
والرسائل وما يجرى مجراها فقط ، إذ كان ذلك
هو مقصودنا في هذا الكتاب . وإذا بان هذا فإن
الأوصاف التي تغلب من هذه المعاني هي الصريحة
والكتمال والمبالغة والتجريد مما يوجب الطعن
والاستدلال بالتمثيل والتعليل وغيرهما» (٩٣٣) .

وهذا هو الكلام الذي أوجزه الشريف الجرجاني فيما بعد ، ومن
حيث يقرر فكرة المواضع التي تكشف عن طبيعة القضية اللغوية
والمنطقية ، ومن حيث يميز أنحاء وجود المعاني . وكلام ابن سنان يفصح
عن علاقة ملتبسة بين الانسان والعالم ، فالمعاني أشياء تسترها النفوس ،
والفهم كشف لخفايا المسنور بما في ذلك من درء أخطار متوقعة ، أو من
انقاذ للذات من عمليات سلب الآخر لها . وفكرة المواضع ، وفكرة
الاصطلاح بما فيها من استمداد عجب للفظ من المصالحة والتوفيق .
تكشفان عن بحث العلم عن وسيلة لتنظيم الحياة ، وتنظيم هذه العلاقة
الملتبسة المحفوفة بالأخطار بين الانسان والعالم . وموضع الالباس الذي
يشغل الخفاجي هو وجود المعاني محمولات في الألفاظ ، حيث يصح
اللفظ سلاحا بلاغيا للتأثير . هذه العلاقة الملتبسة بالعالم قد تجلت من
بعض نواحيها في قضية الطبع والصناعة عن صراع بين الانسان وقوى
الطبيعة التي أنتجته ، وها هي تتحلل من نواح ثانية في قضية اللفظ عن
وجود اجتماعي يتراوح بين التصارع والتصالح . هذا التراوح ملدوس
في ذلك الوجود للمعاني المحمول في الألفاظ الذي شغل به ابن سنان .
وقد يسرع بنا القول فنقول ان ابن سنان من أنصار المعنى ، لا اللفظ ،
ما دام مسغولا بوجود المعاني في الألفاظ . والحق أنه لا ينصر سبنا ،
انما هو يعيد تأمل عالم الأدب من خلال قضية عقلية هي اللفظ والمعنى .
ومن واجبنا أن نقف لحظة عند فكرة المواضع . حقا ان القول

بالمواضعة هو الموقف الأكثر قبولا لدى كثير من فلاسفه وعلماء اللغة المعاصرين مثل سايبير ، ودي سوسير ، وأولمان ، وتيلور (٩٣٤) . لكن المواضعة المرادة فى الفهم الحديث مختلفة عن المواضعة القديمة . فالمواضعة الحديثة اكساب اللفظ دلالة محددة ، ثم إعادة اكسابه دلالة أخرى فى سياق آخر ، قد تخصص الدلالة الأولى ، أو نعممها ، أو تسقطها وتستبدل بها شيئا مختلفا . المواضعة الحديثة فعل اجتماعى دائب الحركة ، لا يكرر نفسه ، وإنما يجهد ويغير نفسه . والأدب ، من حيث هو نشاط لغوى ، هو فى الواقع ، إعادة بناء للمواضعات ، أو لنفصل للعلامات . الأدب ممارسة لما يسميه رولان بارت لعبة الدلائل أو العلامات (٩٣٥) . أما المواضعة القديمة فكانت تنبت أصلا للدلالة وتدعى أنه لا يمكن اختراقه أو تجاوزه الا من خلال ما يسمى بالمجاز أو التجوز .

وهناك مشابهة بين الفهم القديم للمعنى وفهم ريتشاردز الحديث له . يعول ريتشاردز فى فهم إشارة الكلمة الى مدلولها على ما يسميه الفكره *Thought* . والفكره عنده حدث ذهنى *mental happenings* مرتبط بالكلمة ارتباطا وثيقا كما تربط الكلمة البصرية بالصورة ، أو كما يرتبط رمز السهم فى الهيروغليفية بالانطباع البصرى عنه ، فالمشهد المجرد لآى كلمة مألوفة ينبعها عادة فكرة عما قد تشير اليه الكلمة . وغالبا ما تسمى هذه الفكره «المعنى» *meaning* ، المعنى الأدبى أو النثرى للكلمة . الا أنه يعود فيرى من الحكمة أن نجيب لفظ المعنى ، ولفظ الرمز معا ، مفضلا لفظ الفكره *thought* ، أو الخاطر *Idea* لأنهما أقل خداعا لنا فى غموضهما خاصة اذا أخضعناهما للتعريف (٩٣٦) .

والمعنى فى النقد القديم ، بالمنسل ، فكرة ، أو تصور ذهنى ، أو مفهوم . لكن هذا التشابه لا يخفى التفاوت بين الموقفين ، فالموقف الحديث عند ريتشاردز مسوق بفلسفة دافعية واضحة ، تعود فيها الفكره لتتصب فى العالم التجريبي ، فالمعنى يكون بمقدار ما يشبع العالم دوافعنا الايجابية أو السلبية . وليس للمعنى - فى الفهم الحديث - أى وجود مستقل عن الذهن والأشياء . أما فى الفهم القديم فلم تكن الفلسفة الدافعية واضحة أو محددة ، ولم تستطع فكرة المعنى أن نتخلص تماما من فكرة الوجه المستقل بالرغم من أن الاهتمام - كما نراه عند ابن سنان كنموذج على الموقف القديم - كان يتجه الى الوجود غير المستقل للمعنى ، الذى يكون فيه محمولا على اللفظ ملتبسا به ، ويظل المعنى فى الحالتين جميعا

(٩٣٤) د. عزمى اسلام : مفهوم المعنى - مصدر سابق - ص ٣١ .

(٩٣٥) بارت : درس السيميولوجيا - ص ٢٠ .

Richards; Principles of Literary Criticism, p. 96.

(٩٣٦)

حدثنا ذهنيا ، أو واقعة عقلية ، وما ذلك النشابه الا لوجود أصل واحد ، هو المنهج المشترك ، وهو منهج تجريبي ، لكنه - بالنسبة للموقف العلمى القديم ، كان الطور الأول من التجريبية قبل أن تنال من التطوير ما يكفى .

ولقد أوحى عبد القاهر الجرجاني - خاصة - الى الباحثين أن اللفظ والمعنى كانا طرفى مشكلة نقدية حادة ، اذ وجدوه تارة يهاجم أنصار اللفظ ، وتارة يهاجم أبصار المعنى ، ويؤكد فى جميع الأحوال أن الفضيلة للنظم . لكن عبد القاهر لم يقسم النقد الى فرق ، وكان فى الحقيقة يناقش موقفا منازعة خارج المؤلفات النقدية . من هؤلاء كان المعتزلة والمتكلمون عموما ، والقاضى عبد الجبار خصوصا . وشغل عبد القاهر مقولة للمعنى عبد الجبار فحواها : « المعانى لا نزايد وإنما تتزايد الألفاظ » (٩٣٧) . وأوضح عبد القاهر أن مرادهم من « الألفاظ » لا يمكن أن يكون الا « لطائف معان تفهم منها » (٩٣٨) . وذهب عبد القاهر الى أن : الألفاظ هى التابعة والمعانى هى المتبوعة (٩٣٩) . والواقع أن عبد القاهر بما ذهب اليه لم يستقل فكرة القاضى عبد الجبار ، ولكنه دعجها ، فالألفاظ بوصفها تابعة أحق بالتزايد . ولقد أبدى الجرجاني إعجابه بعبارة الجاحظ المشهورة عن أن المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجسى والعربى ، والفروى والبدوى ، وإنما المشعر صباغة وضرب من التصور (٩٤٠) . ولم يلتفت عبد القاهر الى ما بين عبارة الجاحظ وعبارة القاضى عبد الجبار من مناسبات . هناك ، اذا ، تسلم بعبارة القاضى عبد الجبار ، وإنما الاختلاف قاصر على الجانب التقويى الذى ينسب الفضل لغير النظم .

ومن الخطأ أن نهيب بعلم اللغة الحديث فى فهم عبارة القاضى عبد الجبار ، فنقول - مثلا - ان المعانى هى ما أراده تشومسكى بالبنية العميقة ، وان الألفاظ هى البنية السطحية ، وان التزايد هو ما أراده تشومسكى بالطابع الابداعى للغة - هذا قياس بعيد . والموقف اللغوى المعاصر مناقض للموقف القديم ، يرى أنه : « تنتهى الألفاظ والأنماط التركيبية ولا تنتهى المعانى » (٩٤١) . أو أنه : « اللغة مؤسسة اقتصادية

(٩٣٧) الدلائل - ص ٦٣ ، ٣٩٥ ، ٤٥٤ .

(٩٣٨) نفسه - ص ٤٥٤ .

(٩٣٩) نفسه - ص ٣٧٣ .

(٩٤٠) نفسه - ص ٢٥٦ . وانظر كلام الجاحظ تاما غير مختصر فى الحيوان ٣/

١٣٠ - ١٣٢ .

(٩٤١) د . تمام حسان : من خصائص العربية - مقال بمجلة مجمع اللغة العربية

بالمادة - ح ٤٧ - مايو ١٩٨١ م - ص ٧٧ .

تتمكن بالقليل من الأنماط أن تستحضر ما لا حصر له من المعاني « (٩٤٢) •
ونناقض الموقفين واضح تماماً •

ويسنطع أبو هلال العسكري أن يقدم لنا عوناً في فهم الموقف القديم • يقول في معرض تبريره لما يسمى بحسن الأخذ ، وهو من باب السرفات ، لكنه مفيد في هذا الموضع :

« ولولا أن القائل يؤدي ما سمع لما كان في
طاقته أن يقول • وإنما يطفئ الطفل بعد استماعه
من البالغين • وقال أمير المؤمنين علي بن أبي
طالب رضي الله عنه : لولا أن الكلام يعاد لنفد • •
وقال بعضهم كل شيء ثنيته قصير إلا الكلام فانك
إذا ثنيته طال • علي أن المعاني مشتركة بين
العقلاء فربما وقع المعنى الجديد للسوقي والنبطي
والزنجي • • • وإنما تتفاضل الناس في الألفاظ
ورصاتها وتأليفها ونظمتها » (٩٤٣) •

وتبدو عبارة علي - كرم الله وجهه - مدهشة إذ يجعل إعادة الكلام سبباً لزيادته وعدم فاده • والعبارة ، بل النص كله ، لا يستقيم إلا إذا كان الكلام المراد هو النطق ، أو ممارسة اللغة • ومن الواضح أن الألفاظ لها نفس المعنى • ومن هنا كانت المعاني - كما هي عند الجاحظ ، وبغض النظر عن أية محاولة لتأويلها بأن المراد المعاني الطبيعية أو غيرها - شيئاً مشتركاً ، أو مطروحاً في الطريق ، أو هو لا يتزايد كما قال القاضي عبد الجبار • يفصح نص العسكري عن نزعة تجريبية في الفهم ، إذ الكلام ، أو الألفاظ ، نزايد ، أو ننجو من النفاذ ، أو تطول ، بأن نننى ، أو تكرر نكراراً ينشأ عن السماع عن البيئة ، ثم متابعتها ، وتكون عادة النطق ، أو الكلام • وهنا نوع من الأخذ بفكرة التعلم البيئي ، في تكوين اللغة كعادة في السلوك البشري ، وإن كان النص لم يصل إلى عماد فكرة التعلم البيئي وهو المعزوب ، أو الدوافع • ولقد بدأ النص بمصطلح القول ، ثم النطق ، ومضى إلى مصطلح « اللفظ » ، ماراً بمصطلح « الكلام » • هذه التحولات الدلالية كلها تكشف عن تاريخ القضية • ليس هذا تاريخ صراع بين النقاد ، لكنه تاريخ التأمل في قضايا الشعر من خلال قضية اللفظ والمعنى ، كقضية ، أى مركب ، تفضي من خلال فكرة « التركيب » إلى بؤرة واحدة هي « النظم » ، في آخر النص •

(٩٤٢) د • تمام حسان : الأصول - مصدر سابق - ص ٢٠٠ •

(٩٤٣) أبو هلال العسكري : الصناعتين - ص ٢١٧ •

ومن أشهر ما قيل في اللفظ والمعنى قضية عفاية نستخدم للمفكر في الشعر ما قاله ابن قتيبة من انقسام الشعر الى ما حسن لفظه ومعناه ، وما حسن لفظه دون معناه ، وما حسن معناه دون لفظه ، وما سفل لفظه ومعناه معا . ولقد ناقش عبد القاهر كلام ابن قتيبة . واستهر عبد القاهر بمناقسته للأبيات التي مطلعها « ولما قضينا من منى كل حاجة » . كان ابن قتيبة قد رأى فيها خواء من المعنى مع حسن اللفظ ، ومضى عبد القاهر يحللها (٩٤٤) . وكان غاية عبد القاهر من تحليلها تحقيق كون حسن الكلام بالمعنى لا الألفاظ ، واتبات أن هذه الأبيات حسنة المعنى لا اللفظ وحده . وليس عبد القاهر فيما يحاوله معنويا لكنه على الدفة يسعى الى اقرار فكرة النظم من حيث انه وحده تركيبية ، اللفظ فيها حامل للمعنى . تابع له من حيث يحمله . والأمر الذي يجب التنبيه عليه هو أن عبد القاهر لم يسقط تقسيم ابن قتيبة ، ولم يحطم تصوره للقضية . وفي الدلائل عبارة لعبد القاهر يقسم فيها الكلام الى ما حسنه اللفظ دون النظم ، وما حسنه للنظم دون اللفظ ، وما أناه الحسن من الجهتين (٩٤٥) . وهذا هو كلام ابن قتيبة بصورة فيها شيء ضئيل من الاختلاف . ويبقى في النهاية أن قضية اللفظ والمعنى مركب لا اختلاف حوله ، وأما الخلاف يدور بين غير النقاد ، ويدور فيما يتوهم من تفضيل أحدهما ، وهو تفضيل ، اذا حققناه لم نجد له وجودا . انها خلافا لفظية مدسوسة بدوافع عبر نقدية .

فاذا وجدنا أبا هلال يقول : « ان الكلام الفاظ تشتمل على معان تدل عليها ويعبر عنها فيحتاج صاحب البلاغة الى اصابة المعنى كحاجته الى تحسين اللفظ . . لأن المدار بعد على اصابة المعنى . . ولأن المعاني نجل من الكلام محل الأبدان والألفاظ تجرى معها مجرى الكسوة ومربية احدهما على الأخرى معروفة . . » (٩٤٦) كان قد لحص القضية بلفظ الاشتمال ، وبجعل المعنى المدار ، وبرزم البدن والكسوة . وموقف أبى هلال هو موقف ابن الأثير حين يجعل اصلاح الألفاظ خدمة منهم للمعاني (٩٤٧) . انها قضية واحدة لاختلاف حولها .

ولقد التفت ابن رشيق الفيرواني الى تقسيم المواقف من اللفظ والمعنى الى فرق ، لكنه كانت بصيرته أصح ، فلم يذكر الا أسماء شعراء . كأنه

(٩٤٤) انظر أسرار البلاغة - ص ١٦ - ١٩ .

(٩٤٥) انظر الدلائل - ص ٩٩ - ١٠٠ .

(٩٤٦) الصناعتين - ص ٨٤ .

(٩٤٧) ابن الأثير : اللؤلؤ السائر - ٦٥/٢ . ولاحظ انه يرى في الأبيات الى وقف

عندما عبد القاهر معنى حسنا مثل عبد القاهر . اطر ٦٥/٢ - ٦٩ من اللؤلؤ السائر .

يدرك أن المشكلة كانت قائمة في المستوى المذهبي لا المنهجي . وذكر ابن رشيقي فريقا يؤثر اللفظ على المعنى على مذهب العرب بغير نصنع كبسار ، وثانيا يؤثره بلا طائل معنى كابن هاني ، وثالثا أثر سهولة اللفظ كابن العتاهبة ، وابن الأحنف ، وفي مقابلهم فريق من يؤثر المعنى على اللفظ كابن الرومي وأبي الطيب وهؤلاء هم المطبوعون ، أما المنصنعون فلهم موضع آخر من كتابه (٩٤٨) .

ويظهر من تقسيم ابن رشيقي أنها مشكلة مذاهب ، وأن هذه هي مذاهب العرب . ويسرعى الانتباه ذلك المزج الواضح بين قضيتي اللفظ والمعنى ، والطبع والصنعة ، في تقسيم المذاهب . إنها قضايا ، أي أدوات عقلية للتفكير في الشعر ومذاهبه ، من حيث أن النقد أجابة عن تساؤلات الحياة الأدبية . وواضح أن الصراع كان قد بلغ حداً من التعقد تداخلت معه مصطلحات اللفظ والمعنى بين المطبوعين والمنصنعين ، ومصطلحات الطبع والصنعة بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى .

ويمضي ابن رشيقي فيقول « وأكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى » ، وكلمة الناس هنا محملة بشعور بخروج القضية عن مطاف النقد . لكن عبارته تظل قادرة على تلخيص الموقف العلمي من القضية . ويبدو مفهوم الإبداع الفني حاضرا ههنا ، وفي جميع النصوص السابقة . فهو الرابطة التي تصل بين حدى القضية . ويبدو من كلام ابن رشيقي أن النقد قد انصرف الى تأمل موضوعه : اللفظ ، بمعنى ما ينطق به المبدع من حوامل للمعنى . ومن هنا عزز النقد القديم تفضيل اللفظ بمصطلحات اللفظ ، أو الصبغة ، أو النظم ، أو السبك ، أو الرصف ، أو ما الى ذلك . لقد شغل النقد بالبلاغة ، والبيان ، والفصاحة ، وكانت هذه المصطلحات تشير الى جانب من الإبداع ينمحل في تحميل الألفاظ بدلالاتها . وعلى هامش هذه المصطلحات كان علم المعاني ، وعلم البديع تكريسا للجهود لدراسة جوانب المعنى واللفظ من بعض الوجوه . وأصبح مفهوم الإبداع الفني حضور لا ينكر في قضية اللفظ والمعنى .

ونقد استشهد ابن رشيقي على ما أسماه بتفضيل اللفظ بقول العلماء: « اللفظ أغلى من المعنى ثمنا ، وأعظم قيمة ، وأعز مطلباً ، فإن المعاني موجودة في طباع الناس ، يستوى الجاهل فيها والمحدث ، ولكن العمل على جودة الألفاظ ، وحسن السبك ، وصحة التأليف ... » (٩٤٩) وما يراه ابن رشيقي في هذه العبارة من تفضيل للفظ لا يعني أن الإبداع

(٩٤٨) العدة - ٢١٤/١ - ١٢٦ .

(٩٤٩) العدة - ١٢٧/١ .

يخلو من المعنى ، لكن الابداع - فى التصور القديم - كان عملا فى مقام ما يحمل المعنى . وكلمة العمل هنا تنقل الذهن فورا الى عملية الابداع ، وتكشف عن حضور مفهوم الابداع . وما يسمى باللفظ هما سرعان ما يتحول الى السبك ، والتأليف ، وهى فكرة النظم ، لا اللفظ . فكان المسكلة كانت معلقة بالالتباس حول مفهوم اللفظ على نحو يفصح عن اليباسات اجتماعية أكبر .

وطرح ابن رشيقي طائفة كبيرة من العلاقات أو الرموز على قضية اللفظ والمعنى . فبدأ تناوله للقضية قائلا : « اللفظ جسم ، وروحه المعنى ، وارتباطه كارتباط الروح بالجسم : يضعف بضعفه ، ويقوى بقوته . » (٩٥٠) وفى هذا تحول يرمز العسكرى بالبدن والكسوة الى شئ أقوى . لكن ابن رشيقي ما يزال يجيز أن يصح أحد الطرفين ويمرض الآخر، وهو ما يعنى أن تقسيمات ابن فتيبة لا خلاف حولها، وإنما الارتباط المشار اليه قائم فى فعل الابداع وحده .

ومن هذه الرموز تمنبل البعض - يظنه ابن رشيقي ابن وكيع - للمعنى بالصورة ، واللفظ بالكسوة ، وتمثل عبد الكريم أسناذ ابن رشيقي بقول بعض الحذاق : المعنى مال ، واللفظ حذو يتبع المال ، فبتنبر بشعره ، وينبت بنباته (٩٥١) . وقد نرى فى هذه الصور فكرة الوعاء والمحتوى التى شاعت فى اطار الشكل والمضمون .

ولقد لاحظ ابن رشيقي أن المعنى يكون أحيانا قالبا للفظ ، وأحيانا يكون اللفظ قالبا للمعنى ، وأخذ يعلل هذا بأن القالب يكون وعاء كالذى تفرغ فيه الأواني ، ويعمل به اللبن والآجر ، وقد يكون قدرا للوعاء تصاح به الأخفاف ، وتحذى عليه النعال ، وتفصل عليه القلائس ، فلهذا أحتمل القالب أن يكون لفظا مرة ومعنى مرة (٩٥٢) .

وشرح ابن رشيقي ناقص ، لأنه لم يحدد متى يكون القالب لفظا ؟ ومتى يكون معنى ؟ وإذا حاولنا شرح رمز القالب فى ضوء الرموز السابقة ، وإذا حاولنا أن نقرأ تعليل ابن رشيقي فى ضوء الرموز الأخرى ، وإذا لاحظنا أن جميع الرموز جعلت المعنى داخل اللفظ ، فاللفظ حامل للمعنى مشتمل عليه ، وإذا لاحظنا أن الوعاء يعى ويستوعب أو يشمل ويحتوى ويجمع الشئ داخله ، وأن القدر يساوى الشئ ولا يحتويه بل يدخل فيه ،

(٩٥٠) نفسه - ١٢٤/١ .

(٩٥١) نفسه - ١٢٧/١ .

(٩٥٢) نفسه - ١٢٧/١ - ١٢٨ . والقدر هنا ليس الوعاء الذى يطبخ فيه .

عرفنا أن اللفظ يكون قالباً إذا كان وعاءاً مستوعباً للمعنى ، وأن المعنى يكون قالباً إذا كان قدراً لوعاء المعنى . على هذا يستقيم الرمز .

ومع ظهور فكرة الوعاء أو القالب فمن الخطأ أن نستبدل باللفظ والمعنى الشكل والمضمون . ذلك أن مصطلح الشكل فى معناه التقابلى : الوعاء ، لا ينطبق على اللفظ - ذلك أن اللفظ وعاء للمعنى ، وليس كالشكل وعاء لتجربة الفصيحة . وكان النقد القديم يميز بين اللفظ وأشياء كثيرة تحسب على الشكل . من ذلك - كما يظهر فى كتاب نقد الشعر لقدامة كمال - التمييز بين اللفظ والوزن والعافية والغرض وبسبب القصيدة والصورة (*) .

ولقد تعرض المصطلحان : الشكل والمضمون ، لكثير من التطور حتى تحررا من فكرة الوعاء والمحتوى . ولقد عرف بفكرة الشكل مدرستان نقديتان محدثتان ، أحدهما روسية والأخرى أمريكية . أما الشكليون الروس فقد استبدلوا بنائية الشكل والمضمون فكرتين أخريين هما « المادة » و « الاجراء » ، حيث تعنى « المادة » المواد الأولية للأدب المخارة كى تنسب فعالية جمالية من خلال الوسائل والأدوات والاجراءات الخاصة بالخاق الفنى (٩٥٣) . والشكل بهذا ليس غلافاً يضم المضمون أو وعاء يحويه لكنه « كيفية المضمون نفسه » (٩٥٤) . ومن الواضح أن اللفظ ليس كيفية المعنى لكنه وعاءه . أما المدرسة الأمريكية فتضى مع ماير فى دراسة الشكل من وجهة النظر الوظيفية المنوطة به (٩٥٥) ، أى أن الشكل عندهم مجموعة من الوظائف اللغوية الفعالة . ومع الاعتراف بوحود أساس وظيفى لغوى لقضية اللفظ والمعنى لكن اللفظ ليس الوظائف اللغوية ، فكثير من وظائف التأثير يتم بوسائل من المعنى كحسن التعليل مثلاً . ولا مناص من القول ان اللفظ والمعنى ، والشكل والمضمون لا يتطابق أحدهما مع الآخر ، مهما يبد لنا من تشابهات .

ويظل مفهوم الابداع هو الرابط بين حدى القضية ، فالمعنى غرض ، أو مقصد ، أو هدف يستثير الحالة المبدعة ، واللفظ نطق ، أو لقاء ، ينم به الابداع . ويظل اللفظ معرضاً لاحدى حالتين : إما أن يكون كسوة كما قال أبو هلال ، فبكون زينة أو أصباغاً يعمل المبدع على جمعها ، وشبيهه

(٩٥٣) د. صلاح فضل : نظرية النائية فى النقد الأدبى - مصدر سابق - ص ٥٦ .
(*) قد يعنى المضمون رؤية العالم والمعنى لا يدل على هذا . وقد يكون المضمون جزءاً من الشكل ، كان نثر مضموناً جاداً فى سياق ساخر هازل لتولد مضمون أكبر يسخر من زيف الأول ، ويجعل الأول عنصراً وجزءاً من الشكل ، والمعنى لا يكون جزءاً من اللفظ .
(٩٥٤) نفسه - ص ٥٨ .
(٩٥٥) نفسه - ص ٦٢٦ .

بهذا الرمز رمز الوعاء ، أو أن يكون فدرا أو ستارا يكشف عما وراءه كما كان الجاحظ يقول (٩٥٦) . وهذا معناه أن مفهوم الابداع الفنى لا يصل فحسب بين الحدين : اللفظ والمعنى ، فى قضية واحدة ، لكنه أيضا يصبغها بصبغته ، ويجعل اللفظ تارة ستارا سفيقا ، أو مرآة تُعكس قوة الطبع المبدع ، ويجعله تارة أخرى أصباغا نجمع .

وعلى وجه الاجمال لقد عمل الخطاب النعدي القديم على بناء قضية عقلية من اللفظ والمعنى ، تتضام مع قضايا أخرى لتكون أدوات للتفكير فى مشكلات الأدب ، بانها هذه القضية بمصطلحات ، ورموز ، وعلامات أسسها الخطاب القديم ، وصاع بها المركب المتألف من اللفظ والمعنى ، وكان مفهوم الابداع الفنى رابطة بين حدى القضية (٩٥٧) ، وكانت القضية ، بجميع العلامات الدالة عليها ، فضه عقلية ، وعلامة من علامات الخطاب فى نفس الوقت ، تعكس علاقة الانسان بالعالم التى تكون هذا الخطاب فى ضوءها .

(٩٥٦) البيان والتبيين - ٦٨/١ حيث يرى ان البان اسم جامع لكل ما كشف « قناع » المعنى .

(٩٥٧) كان مفهوم الابداع هو الرابط بين اللفظ والمعنى بالنسبة لفلسفة الفن فى التراث القديم ، أما بالنسبة لفلسفة اللغة فكانت فكره « الوضع » - كما تقدم - هى الرابط .

السرفات

(أ) رأى الباحثون فى السرفات فكرة الأصالة والابتكار (٩٥٨) .
وفى هذا التصور ما يدل على أن قضية الطبع والصناعة لا تحتكر مفهوم
الابداع فى النقد القديم ، فالمفهوم حاضر فى قضايا عدة . وما يراه
الباحثون كاف الآن فى الباب حضور مفهوم الابداع فى قضية السرفات .

ويبدو أن الباحثين قد أرادوا أن يخضعوا السرفات لما خضعت له قضية
اللفظ والمعنى من تقسيم النقاد الى فرق نمايز مواقفها بشأن القضية .
وراح النقاد يميزون بين فريقين : فريق من المتسامحين ، آمال الآمدى ،
والقاضى الجرجاني ، وحازم القرطاجنى ، لا يتشددون فى الاتهام بالسرقة ،
ويستخدمون ألفاظا مثل الأخذ بدلا من السرقة والاغارة والغصب . أما الفريق
التانى فمن المنعصين ، آمال الحاتمي ، وابن وكيع ، والعميدى ، يكترون
من الاتهام ، ويستخدمون فيه أشد الألفاظ المحملة بالاستنكار
الخافى (٩٥٩) .

ومع هذا فلم يلاحظ الدكتور هدارة اتفاق التأليف القديمة فى
مشكلة السرفات ، ولاحظ وجود تماثل فى النظريات العامة للمشكلة (٩٦٠) .
ولعلنا لا نبعد عما يلاحظه كثيرا حين نقول ان الاتفاق فى التأليف ، والتماثل
فى النظرة العامة ، هما مظهر وحدة القضية ، وطبيعتها الخاصة فى الخطاب
النقدى القديم .

(ب) ولقد أشار الباحثون الى اتصال القضية بقضية اللفظ
والمعنى (٩٦١) . وأشاروا الى اتصالها بالخصومة بين القدماء

(٩٥٨) انظر : د. طيانة : السرفات الأدبية : دراسة فى ابتكار الأعمال الأدبية
وبعدها - ط ٢ - الأجلو المصرية - ١٩٧ م ، د. هدارة : مشكلة السرفات - ص ٢٤٥ -
٢٥٤ ، د. سلام : تاريخ النقد الأدبى والبلاغة - ص ٧١ ، د. القط : مفهوم الشعر عند
العرب - ص ١٤٤ . وما بعدها ، إبراهيم سلامة : بلاغة أرسطو - ص ٢٣٤ .
(٩٥٩) انظر فى هذا التقسيم : د. احسان عباس : تاريخ النقد الأدبى عند العرب -
ص ٣٩ ، د. طيانة : السرفات الأدبية - ص ٣٥ .
(٩٦٠) د. هدارة : مشكلة السرفات - ص ١٧٦ .
(٩٦١) د. هدارة : مشكلة السرفات - ص ١٧٧ - ١٩٥ - ٢٠٣ ، د. عبد الواحد
حسن : قضايا النقد الأدبى - ص ٢٨٧ .

مفهوم الابداع - ٣٢١

أشارت إليها المصادر ولم تصلنا ، أولها كتاب ابن كناسة : سرقات الكميت من القرآن وغيره ، بعده كتاب ابن السكيت في سرقات الشعراء ، بعده الزبير بن بكار في اغارة كثير على الشعراء (٩٦٨) . وفي كلام ابن سلام ما يدل على أن دراسة القضية قد بدأت مع بداية التأليف العلمي ، ومحاولة التحقق من صحة الروايات قبل مرحلة الحصومة ، وقبل ابن كناسة . ولا بن سلام عبارة لافتة ، يقول : « وقد اختلف الناس والرواة فيهم (أى شعراء الجاهلية والاسلامية) . فنظر قوم من أهل العلم بالشعر ، والنفاذ في كلام العرب ، والعلم بالعربية ، اذا اختلف الرواة فقالوا بآرائهم ، وقالت العشائر بأهوائها ، ولا يقنع الناس مع ذلك الا الرواية عمن تقدم . » (٩٦٩) فالرجوع الى شعر المتقدمين كان مطلباً شعبياً ، ولم يكن اختلاف الرواة والعلماء من هذا للناس في طلب القديم ، بل مضوا - في شغف - يأخذون عن كل صحفى يحمل صحيفة من الشعر الجاهلي أصيلاً أو مفتعلاً . ونمت الأهواء ، ونمى الشغف الحاجة الى الوضع والانتحال . ومثل هذا الشغف الذى كان يحرك الناس تجاه القديم ، والذى يبدو أن المبدعين قد خرجوا عليه باصرارهم على اقامة مذهبهم الخاص ، لا ينهض بغير دوافع اجتماعية عامة ترجع الى علاقة الانسان بالعالم ، وشعوره بالتمائل بين العلاقة القديمة الجاهلية ، والعلاقة الحديثة ذات الطابع الملكي (٩٧٠) . هذا التماثل معناه أن المحدث منظور اليه من خلال القديم ، أى أن القديم أداة أو عدسة للرؤية والفهم . وفي هذا ما يوضح كيف كانت قضية السرقة أداة عقلية للتفكير فى الشعر ، وكيف كانت ذات امتداد وجذور فى تصور الانسان للعالم .

ولقد حاول الباحثون ، رد القضية الى دوافع محدودة ، فردها أحدهم الى دافعين : أحدهما اتصال النقد بالثقافة حيث يحاول البافد أن يثبت كفاءته وسعة اطلاعه ، والآخر هو الخضوع لنظرية استنفاد القدماء للمعاني ، مما يضع الشاعر المحدث فى أزمة تحد من قدرته على الابتكار ، وتضطره الى أخذ معنى سابق ، أو التوليد منه (٩٧١) . والتفت باحث ثان الى جاهلية الظاهرة فردها الى الالتزام بقيود عامة فى بناء القصيدة تضيق على الشاعر مجال القول (٩٧٢) . وحاول الدكتور هدارة أن يعلل القضية فردها الى أربعة موضوعات : طبيعة الرواية والرواة - عمود الشعر ونهج

(٩٦٨) د . هدارة : مشكلة السرقات - ص ٧٦ .

(٩٦٩) طبقات ابن سلام - ٢٤/١ .

(٩٧٠) يراجع عن هذا الشعور ما سبق أن ذكرناه عن الظهور الثانى لمفهوم الالتقاء

فى القسم الخاص بالمفهوم الاول .

(٩٧١) د . احسان عباس : تاريخ النقد عند العرب - ص ٣٩ .

(٩٧٢) د . منصور عبد الرحمن : مصادر التفكير النقدي - ص ٣٣٤ .

الفصيذة - الاختلاف حول اللفظ والمعنى - الخصومة بين القدماء والمحدثين (٩٧٣) ، ثم عاد وحاول أن يفسر القضية فردها الى أربعة أمور : اساءة تفسير الابداع الفني - عدم الالمام الكافي بالاطار الشعري - أو الثقافي - عدم الفهم التام لقضية الأصالة والتقليد (٩٧٤) . وفي جميع الأحوال فاننا نحيل القضية الى قضية أخرى تحتاج بدورها الى تحليل أو تفسير ما لم نصل بالاحالة الى حدود علاقة الانسان بالعالم بملايساتها المعقدة .

(ج) وللدكتور هدارة الفضل في توجيه الانتباه الى المقارنة بين مفهوم السرقة عند نقاد العرب ، ونظيره عند الأوروبيين (٩٧٥) . ولقد أخذ يفرق في النقد الأوربي بين مفهومين : السرقة Plagiarism والمحاكاة Imitation والأفضل أن نجعل المقارنة بين مفهومى : السرقة ، والاستمارة أو الاقتباس Borrowing ذلك أن المحاكاة فى الواقع ضرب من الاقتباس . ولقد عرف سى . ت . أونونز C. T. Onions السرقة بأنها : « تخصيص ونشر خاطئان بوصف العمل خاصا بناسره » وكان المؤلفون الجاريون فى العصر الاليزابنى يسرقون مسرحيات الآخرين وينسرونها بوصفها خاصة بهم . وأصبح هذا النوع من السرقة نادرا بفضل كفالة القانون لحقوق المؤلف (٩٧٦) .

أما عن مفهوم الاستمارة ، فهو مفهوم عام يلخصه جوته فى محادثاته مع ايكيرمان فيقول : « هناك علاقة ، أو نسب أو انتقال من . فاذا نظرت الى كاتب كبير فانك عادة سوف تجده قد استخدم ما كان حسنا عند أسلافه ، وهذا ما يجعله عظيما . ولا ينبع رجال مثل رافائيل من الأرض . انما جذورهم ممتدة فى التراث ، وفى أفضل ما أنتج قبلهم » (٧٧) .

أما عن كولردج فقد أشار الى الاستمارة بوصفها « خطاطيف وعيون الذاكرة » ، حيث يخزن المبدع ، ويملا عقله بالخبرة ، وابتكارات الكتاب الآخرين . يعلم نفسه منهم وخلالهم . وينضج العقل المبدع هذه المعرفة ، ثم يسمح لها بأن تذوب ، حتى يصل الى ما يسميه هنرى جيمس « الارادة العميقة لنشاط العقل اللاواعى » (٩٧٨) .

(٩٧٣) د . هدارة : مشكلة السرقات - ص ١٨٣ وانظر فى تفصيل ذلك الفصل الثالث من الكتاب ص ص ١٨٥ - ٢٦٩ .

(٩٧٤) د . هدارة : مشكلة السرقات - ص ص ٢٤٥ - ٢٧٥ .

(٩٧٥) المصدر السابق - الفصل الرابع عن المقارنة بين بحوث النقاد العرب والأوربيين

فى السرقات - ص ص ٢١٩ - ٢٤٠ .

Cuddon, A Dictionary of Literary Terms, p. 506. (٩٧٦)

Ibid. (٩٧٧)

Ibid, p. 508 (٩٧٨)

وهذا ما كان يفكر فيه جونسون في « الاكتشافات » حين ذكر أن الكاتب يستفيد من أسلافه : « لا بوصفه مخلوقا يلتهم ما يعطى له ، خشنا ، نيئا ، أو غير صالح للهضم ، ولكنه يتغذى بشهية ، وله معدة تهزج ، وتقسم ، وتحول كل شيء الى غذاء » (٩٧٩) .

وعلى هذا نقول ان كل المبدعين يعينون خلال المبدعين الآخرين ، وكل مبدع سارق ، أو مستعير - بالمعنى العريض للكلمة - من غيره .

ومن الجلي أن التشابة بين الفهمين كبير ، وإن كان العرب لم يلجأوا الى القانون لحسم الأمر .

لكن الفارق يصبح كبيرا عندما نلاحظ كيف انحل مفهوم السرفة والاستعارة عند المحسنين الى طائفة من المناهج ، تعالج التأثير والناثر ، أو الأشباه والنظائر ، بين المبدعين ، في لغة واحدة ، أو لغات متعددة ، في دولة واحدة ، أو دول مختلفة ، ويجمع هذا كله عام الأدب الممارن . ومن جهة أخرى حل محل مفهوم الاقتباس أو الاستعارة منهج النصاص الذي يشغل نفسه بتخارج وتداخل النصوص من بعضها وفي بعضها .

(د) السرفة مفهوم من مفاهيم الخطاب النقدي القديم ، فكيف يصبح قضية وحده ؟ اننا نستطيع أن نضع أمام السرفة حدا مقابلا له يتمثل في مفهوم الابداع الفني نفسه . وقد يقال ان العرب لم يبلوروا مصطلحا خاصا للابداع ، فكيف يكون حضوره في قضية هو موضوعها لا محمولها ؟ الواقع أن مفهوم الابداع الفني كان له في الخطاب القديم حضور ملموس . وكان يتجلى في مصطلحات وعلامات عامة شاملة مثل كلمة الصناعة . وبسأن كاهن السرفة فلقد قابلها في الخطاب القديم ألفاظ مثل الابداع (من طاب البديع) ، والاختراع ، والنوليد ، وما الى ذلك مما يشير بوضوح الى مفهوم الابداع . ولبس هذا فرضا نؤول به مشكلة فردية لتصبح ثنائية . الموقف هنا مختلف عن موقف الدكتور احسان عباس حين افترض في المشكلات التي أثارها النقد القديم صفة الازدواج ، فظهرت مشكلة الأصالة والانتحال ، ثم تحولت الى مشكلة القدم والحداثة ، ثم ظهرت مشكلة الموازنة بين طريقتين من الشعر ، أو بين شاعرين مثل العباس ابن الأحنف والعتابي ، أو أبي تمام والبحرئى . فلما انتهت الى المعركة التي دارت حول المتنبي لاحظ أنها لم تكن ثنائية بطبيعتها ، لأنها كانت منبعثة عن عدااء شخصي للمتنبي ، لكنه عاد فتناولها فأصبحت مشكلة ثنائية ، وهى وضع التراث كله جملة في ناحية ، ووضع شعر المتنبي في ناحية أخرى ،

والموازنة بينهما بهدف اخراج شعر المتنبي من دائرة الشعر جملة ، كما فعل النقاد المتأخرون في الأندلس من شيوخ ابن خلدون (٩٨٠) .

ان مفهوم الابداع الفنى هو الحد المقابل لمفهوم السرقات ، دون أن يكون فى هذا القول أى تاويل ليس فى حقيقته الا فكرة ندخلها على النص القديم ، أكثر مما هى مستعملة حاضرة فيه .

ويبدو أن هذا ما شعر به الدكتور عبد القادر القط حين درس السرقات تحت عنوان « الأصالة » (٩٨١) . وهذا يؤكد صحة الاقتران بين مفهومى السرقة والابداع . ومن الملحوظ أن الناقد لم يستخدم مصطلح الأصالة استخداما منتظما ملموسا ، أما الابداع فقد استخدمه خاصا بطلب البديع ، ومحتملا بمعنى الابتكار فى بعض الأحيان ، وان لم يصل الى أن يبلوره مصطلحا خاصا بمفهوم الابداع الحاضر فى النصوص النقدية القديمة .

وبتحليل نموذج من النقد القديم نستطيع أن نرى مصداق قولنا ان قضية السرقة والابداع كانت حاضرة فى الخطاب القديم . يقول ابراهيم ابن المدبر صاحب « الرسالة العذراء » لمن ليس له طبع فى « البلاغة » :

« ولا تطمح فيها باستعارتك ألفاظ الناس
وكلامهم ، فإن ذلك غير مشهر لك ولا مجد عليك .
ومن كان مرجعه فيها الى اغتصاب ألفاظ من تقدم ،
والاستضاءة بكوكب من سبقه ، وسحب ذيل حلة
غيره ، ولم يكن معه أداة تولد له من بنات قلبه
وتنتج ذهنه ، الكلام الحر والمعنى الجزل ، فلم يكن
من الصناعة فى غير ولا نفي » (٩٨٢)

تشير ألفاظ « الاستعارة » و « الاغتصاب » ، وصورتا « الاستضاءة بالكوكب السابق » ، و « سحب ذيل حلة الغير » ، الى مفهوم « السرقة » . ومن الطريف أنه يستخدم لفظ « الاستعارة » ، الذى وجدنا له نظيرا أوروبيا (٩٨٣) . كما يجمع بين لفظ هادى مثل « الاستعارة » ، وآخر

(٩٨٠) د. عباس : تاريخ النقد عند العرب - ص ٢١ - ٢٢ .

(٩٨١) د. القط : مفهوم الشعر عند العرب - ص ١٢٩ - ١٦٢ .

(٩٨٢) الرسالة العذراء - ص ٣٠ .

(٩٨٣) لعل الصلة بين كلمة « الاستعارة » ومفهوم السرقة تكشف لنا عن منشأ فكرة

« الاستعارة » بالمعنى البلاغى القديم ، وعن منبعها فى مفهوم الابداع الفنى ، ولعل هذا الكشف ضوء جديد نلقيه على مصطلح الاستعارة فيظهر به جانب خفى .

شديد مثل « الاغتصاب » ، مما يدل على أن الأمر ليس أمر تصنيف النقاد الى متسامحين ومتعصبين ، انما هو مفهوم واحد للسرقة ، وقضية واحدة للسرقة والابداع ، تتردد في الخطاب القديم . أما عن كلمة « أداة » فتعني في الخطاب القديم المعارف ، والعلوم التي يساعد تحصيلها على تنمية الملكة المبدعة ، وتصل الى حد النجاح في « توليد » المعاني . والفاظ التوليد ، والصناعة ، تشير الى حضور مفهوم الابداع . فالمبدع لا يعتمد على الاستعارة والاغتصاب ، وانما يعتمد على أدواته في التوليد والصناعة . ومن المرجح أن صلة مفهوم السرقة بمفهوم التعليم صلة تقابل ، كما يظهر في هذا النص ، هي علة انتهاء موضوع السرقات الى أن يصبح بابا محمدا ملحقا بأبواب البديع آخر كنب البلاغة العربية (٩٨٤) . وهذه الصلة — من جهة أخرى — من مظاهر النحولات الدلالية في النص التي تنتقل من محور السرقة والتوليد ، الى محور القديم والمحدث ، الى محور الطبع والصناعة أو التعليم ، في يسر شديد ، لا تكاد ندركه العين .

(هـ) كان الابداع موضوعا دائما للتفكير . وكان مفهوم السرقة نعتا محمولا عليه ، فالابداع في جوهره أخذ ، أو سرقة ، أو غصب ، أو ما الى ذلك من مصطلحات . وقراءة المصادر المتأخرة تكشف عن طبيعة القضية على نحو دقيق .

السرقة عند القزويني اتفاق القائلين (المبدعين) ، لا في الغرض على العموم ، بل في وجه « الدلالة » ما لم تكن « الدلالة » مما يشترك الناس في معرفته ، وبشرط أن تكون الدلالة خاصة غريبة ، أو عامية خرجت بوجه من التصرف عن الابتدال الى الغرابة (٩٨٥) .

وفي هذا التصور حضور لقضية اللفظ والمعنى ، فالسرقة تقع في المعنى المقيّد بوجه من « التصرف » اللفظي . وفيه فائدة تتمثل في التمييز بين الغرض « على العموم » ، من حيث هو المعنى العام ، والدلالة ، ويبدو أنها مستوى أخص من المعنى العام ، أو هي المعنى الثاني من الأول .

واذا كان الناس يشتركون في المعرفة ، فإن المبدع له « طبع » « خاص » ، أو معرفة « خاصة » « غريبة » ليست « عامية » ، أو مبتذلة ، فحضور مفهوم الابداع في مقابل السرقة واضح في هذا التصور . ومن الطريف أن نحولات كلمة السرقة بين الايجاب والسلب ، الاعجاب والنفور ،

(٩٨٤) انظر التلخيص للقزويني حيث يضع « خاتمة » لكتابه في السرقات الشعرية ص ٤٠٨ — ٤٢٩ .

(٩٨٥) التلخيص — ص ٤٠٨ — ٤٠٩ بشيء من الاختصار .

التجبيذ والادانة ، واضحة هنا . فالسرقة النى هى أخذ الدلالة العامة المشتركة مع اخضاعها « للتصرف » محل اعجاب وتجيذ ، والسرقة التى هى أخذ بلا « نصرف » أمر معيب . ومن شأن « التصرف » أن يجعل الأخذ خفيا . لهذا مضى الفزوينى يشرح نوعى السرقة : الظاهر والخفى . ولهذا تميزت كلمة السرفة من سائر الكلمات بما تعلية من شأن الاخفاء ، فالسرقة « أخذ النىء من الغبر على وجه الخفية » (٩٨٦) . ومن هنا كانت فائدة دراسة السرقاب عند ضياء الدين ابن الأنير هى نعلم هذا الاخفاء ، مادام الآخر لا يستغنى عن الاستعارة من الأول (٩٨٧) .

وضياء الدين يفكر فى البلاغة والأدب من خلال قضية السرقة والابداع ، فينكر أن يكون علم البيان « مأخوذا » بالاستقراء من أسفار العرب ، بل هو عنده « مأخوذ » بالنظر وقضية العقل ، لأن مبدعى الفصاحة والبلاغة الأول من العرب لابد أنهم اعتمدوا على النظر لا الاستقراء ، إذ انهم غير مسبوقين (٩٨٨) . ولعلنا الأخذ هنا شبيه بما كان عند حازم القرطاجنى . مرتبط بمعنى الابداع ، وانما اكتسب هذه الدلالة من طبعة الفضة التى يتم التفكير من خلالها . ومن المؤكد أن فى هذا التحول الدلالى لكلمة الأخذ ما يكشف عن الانقمار الى مصطلح دقيق محدد واحد للإشارة الى مفهوم الابداع . فلقد ظل الابداع — كما يقول نجم الدين بن الأنير — « أن يأنى المتكلم فى كلامه بأنواع من البدع فى قلل من اللفظ » (٩٨٩) فأصبح مفهوم الابداع متساعا فى الخطاب القديم ، تدوول وركب فى قضايا ، وأبار حيوية فى الخطاب ، ولم يحصل لنفسه على وجود مستقل مكتمل المعالم ، بل ظلت ملامحه موزعة فى جميع جنبات الخطاب . ومن هنا تعددت الألفاظ التى تحمل معنى الابداع . منها الأخذ يعنى الابداع حيناً ، ويعنى السرقة حيناً . ومنها السرقة تعنى الابداع بحمل خفة حيناً ، وتعنى الأخذ المعيب حيناً . ومن هنا كانت دراسة التحولات الدلالية فى النص النقدي القديم دراسة سائقة لافهم الخطاب التراثى .

وما أشرنا اليه من قبل بوصفه التماثل فى النظرات العامة للمعقباد ازاء قضية السرقات ، هو فى الواقع وحدة القضية . الابداع موضوع والسرقة محمول ، وكل ابداع ينطوى على نوع من السرقة ، أو الأخذ ، أو الاستلها . هذه الفكرة هى مجمل الرسالة النى أرادها الخطاب القديم

(٩٨٦) الشرف الجرجانى : التعريفات — ص ١١٨ .

(٩٨٧) ابن الأنير (ضياء الدين) . المثل السائر — ٣/٢١٨ .

(٩٨٨) المثل السائر — ٩٥/١ .

(٩٨٩) ابن الأنير . نجم الدين أحمد بن اسماعيل : جوهر الكنز — تج — ص ٢٠ زغلول

سلام — الاسكندرية — منشأة المعارف — بدون تاريخ — ص ٢٣١ .

من قضية الابداع والسرقة • أما الاختلاف بين النقاد فيمكن في تصورهم للمفاهيم لا للقضية ذاتها •

وإذا عدنا الى ابن طباطبا نجده يقرر هذه القضية حين يقرر كسائر النقاد أن الشاعر الذي يأخذ المعنى فيبرزه في أحسن الكسوة يفضل على صاحب المعنى ، ولا يعاب على هذا الأخذ (٩٩٠) • بل ليجب على الشاعر أن يديم النظر في الأشعار التي اختارها النقاد له :

« فإذا جاش فكره بالشعر أدى اليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن ، وكما قد اغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة ، وكطيب تركب عن أخلال من التليب كثيرة فيستقرب عيانه ، ويغمض يستبطنه » • (٩٩١)

الشعر هنا منظور اليه من خلال قضية الابداع والسرقة • الشعر ابداع ينطوي على نوع من الأخذ، أو الاستفادة • ومبدأ الخفاء ، أو الغموض ، أو الاستغراب ، واضح • فجوهر الأخذ تتحقق اذا كان خفيا نستغريه ، ويغمض علينا ، ولا نعرف من أين استنبطه ، أو استبطنه الشاعر ! • وهذا كله مرتبط بنصور للابداع يفضي الى انتاج نص هو اطار من الأصباغ ، أو يفضي الى القول ان الابداع انتاج أصباغ وسبائك وطب •

وهذا التصور الذي يربط قضية الابداع والسرقة (أو الابداع سرقة) بتصور الابداع انتاجا لأصباغ ، هو ما كان يحرك الرازي حين قال في نهاية الايجاز :

« ولا يفرنك قول الناس ان الشاعر أخذ المعنى من شاعر آخر فان ههنا تسامح منهم والراد أن المعنى المدلول عليه بالدلالة المنوية واحد فاما أن يكون المدلول عليه بالدلالة الوضعية واحداً فذلك لا يكون الا الترجمة » • (٩٩٢)

فمراد الرازي من أن الأخذ وصف متسامح من الناس ، لبس نقى الأخذ أصلا ، لكن المراد أن الأصباغ لا تتطابق الا في السرقة • الرازي ينفي

(٩٩٠) ابن طباطبا : عيار الشعر - ص ١٢٣ •

(٩٩١) نفسه - ص ١٤ •

(٩٩٢) الرازي : نهاية الايجاز - ص ١٠٩ •

الأخذ عن الدلالة الوضعية ويسميه ترجمة ، لأن دلالة كلمة على معنى لا أخذ فيها عندهم . أما الدلالة المعنوية - وهي كما وجدنا عند القزويني شيء متميز من الغرض العام ، أو المعنى الكلي - فقد نتشابه ، أو تتحد . والدلالة شيء يتولد بالنظم ، الذي يؤول الى تركيب من أصباغ ، وهذا ما عبر عنه الرازي حين أشار في التمهيد لهذا النص الى نسج الديباج ، وصوغ السوار .

وابن رشيق أظهر تحديدا حيث يقول :

« والسرق أيضا انما هو في البديع المخترع
الذي يختص به الشاعر ، لا في المعاني المشتركة
التي هي تجارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم
ومجازاتهم ، مما ترتفع الظنة فيه عن الذي يورده
أن يقال انه أخذه من غيره » (٩٩٣) .

أما عن بناء تصور للشعر مركب من مفهوم الابداع ومفهوم السرقة فهو واضح في النص . السرقة في طرف النص : أوله وآخره (بلفظ الأخذ) ، والابداع في الطرف الثاني (بالفاظ البديع ، والاختراع ، واختصاص الشاعر ، ونفي الاشتراك في المعاني) . وضروب التحويلات والاحالات من الابداع والسرقة الى عمود الشعر والبديع ، الى اللفظ والمعنى ، الى الخاص ، والمشارك بمفهوم طبقي ، ظاهرة في النص . لا سرقة في عمود الشعر ، السرقة في البديع . والمفهوم الطبقي ، الذي يشوم على أساس اجتماعي لا يحلو من أرسنقراطية ، أو اقطاعية ، أو بوجوازية ، والذي من قيمه الخاصة تفضيل ما يعلو على تصورات « العامة » ، والذي يدعو الى التعالي على الناس والالتحاق بقيم الطبقة العليا ، صاحبة السلطة ، ظاهر في النص ، تفصح عنه قضية الابداع والسرقة ، وتنفج به على آفاق علاقة الانسان بالعالم ، وتكشف عن طبيعتها كبناء علامي يركس هذه العلاقة المعقدة . وربما جاز القول ان الدعوة الى محبة ما يسمى بالسرفة الجيدة الحفية تنطوي على تمرد ، أو ثورة ، أو سخرية ، من قيم البناء الطبقي القديم ، الذي انطوى في بعض طبقاته على حب للملكية ، وحرص عليها ، وخوف من « اغتصابها » .

ومهما كان الأمر فإن نص ابن رشيق واضح الدلالة على ربط قضية الابداع والسرقة بتصور الابداع انتاجا لأصباغ ، فقد كان البديع عنده يعني محسنات ، أو أصباغ الكلام كلها بغير تمييز بين بيان ، وبديع ، ومعاني ، كما فعل البلاغيون المتأخرون كالقزويني مثلا .

والموقف مختلف عند رجل الجاحظ . يقول :

« ولا يعلم في الأرض شاعر تقسم في تشبيه
مصيب تام ، وفي معنى غريب عجيب ، أو في
معنى شريف كريم ، أو في بديع مخترع ، إلا وكل
من جاء من الشعراء بعده أو معه ، أن هو لم يعد
على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره ، فانه لا
يدع أن يستعين بالمعنى ، ويجعل نفسه شريكا فيه
كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء فتختلف الفاظهم
وأعاريض أشعارهم ، ولا يكون أحد منهم أحق بذلك
المعنى من صاحبه . أو لعله أن يجحد أنه سمع
بذلك المعنى قط ، وقال انه خطر على بالي من غير
سماع ، كما خطر على بال الأول . هـذا اذا قرعوه به
، إلا ما كان من عنثرة في صفة الدباب ، فانه وصفه
فاجاد صفته فتجأى معناه جميع الشعراء » (٩٩٤)

وكلام الجاحظ هنا يبدو متشابهاً تماماً مع كلام ابن رشيق ، ومع
سائر النقاد . أما الفارق فإنما يكمن في تصور الابداع . فالجاحظ يتحدث
عن اصابة التشبيه ، وشرف وكرم المعنى ، بما يعنى تحميل النص سمات
الطبع المبدع من قدرة على الاصابة ، أو من شرف أو كرم . وهناك فارق آخر
في تصور السرقة ، فالجاحظ يرى فيها « استعانة » بالمعنى ، والاستعانة
مفهوم من مفاهيم ما يمكن أن يسمى بأمراض الابداع ، فالسرقة نوع من
معالجة حالة العي . حين يمنع الابتكار ، فيستعان عليه بالأخذ . وفي
إشارة الجاحظ الى فكرة الموارد ، أو توارد الخواطر ، أو ما كان يسمى
بوقوع الحافر على الحافر (٩٩٥) ، الماحة الى فكرة الابداع بمعزل عن
السرقة أو « السماع » ، فكان الشاعر يؤكد قدرته الخاصة ، وتمكن طبعه
بأثبات التوارد ونفى الأخذ . وفي فكرة الاستعانة ما يشير الى سمات
الطبع من حيث يراد له القوة . وفي الموارد ما يشير الى سماته من حيث
يراد له التعويل على الذات وحدها دون سرقة . والموارد مفهوم جاهلي
ادعاه الناس بين امرئ القيس وطرفة ، وربما كان الناس وقتها يرون
فيها إيجاء من جنى واحد لشاعرين . وفي إشارة الجاحظ الى عنثرة
ما يوحى بالشعور بالأصل الجاهلي لقضية السرقات . وكلام الجاحظ
واضح في أن المشكلة كانت قائمة بين الشعراء والناس ، أما النقاد
المنهجون فكانوا يرون في المشكلة قضية عقلية مركبة واضحة يتم التفكير

(٩٩٤) الجاحظ : الحيوان - ٣/ ٣١١ .

(٩٩٥) ابن الأثير : المثل السائر - ١/ ٥٩ ، ابن رشيق : العلمة - ٢/ ٢٨٩ .

في الشعر خلالها • أما الجاحظ فهو من النقاد الذين كانوا يرون في
الابداع انتاجا لنص يعكس سمات الطبع •

أما عن قدامة فلم يضع بابا أو فصلا عن السرقات، لكنه فكر في قضية
الصدق والكذب في الشعر من خلال قضية الابداع والسرقة فقال :
« الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقا ، بل انما يراد منه اذا أخذ في
معنى من المعاني كائنا ما كان أن يجيده في وقته الحاضر ، لا أن ينسخ
ما قاله في وقت آخر ٠٠ » (٩٩٦) لكن قدامة ، اذ يأخذ بفكرة الاجادة ،
فانه يطرح مفهوما يحاول به أن يجمع بين تصور الابداع اظهارا لسمات
الطبع في نص من حيث قدرة الطبع على الاجادة ، وتصور الابداع انتاجا
لأصباغ من حيث ان النص الجيد عامر بالأصباغ التي كان يسميها
« النعوت » • ولقد ظهرت قضية الابداع والسرقة ههنا في لفطين :
« أخذ » وهو هنا بمعنى أبدع ، والساني هو ينسخ ، وقد تحول النسخ
فيما بعد الى مصطلح من مصطلحات السرقة (٩٩٧) •

أما الآمدي فلقد ذكر كجميع النقاد أن العلماء لا يرون سرقات المعاني
من كبير مساويء الشعراء خاصة المناخرين ، وأن باب السرقات ما تعرى
منه متقدم ولا متأخر (٩٩٨) • وأخذ يناقش أبا الضياء بشر بن يحيى فيما
كتبه عن سرقات البحنري من أبي تمام ، وعابه لأنه خالف السرقة مع
ما ليس بسرقة ، فام يهائم أن السرقة انما هي في البديع المخترع لا في
المعاني المشتركة بين الناس (٩٩٩) • وكلام الآمدي هنا هو ما نقله
ابن رشيق في العمدة واعتمد عليه • لكن هدف الآمدي لم يكن استقصاء
الأصباغ التي يجمعها النص ، بل التمييز بين السرقة المستهجنة والأخذ
الذي يعين طبع المبدع على ابداع ما يتجاوز به السابقين عليه ، والوصول
من هنا الى اظهار تجليات الطبع المبدع في النص ، والموازنة بين أبي تمام
والبحنري من هذه الجهة •

وموقف القاضي عبد العزيز الجرجاني في الوساطة لا يختلف عن
موقف الآمدي في الموازنة ، فهو يميز بين السرقة وما ليس بسرقة ، ويؤكد
أن المشترك عام الشركة كحسن الشمس والقمر ، وأن ما سمي المتقدم
اليه ، ثم تدوول فكثير واستعمل أصبح كالأول ، لا سرقة فيهما (١٠٠٠) •

(٩٩٦) قدامة : نفد الشعر - ص ٦٨ •

(٩٩٧) ابن الأثير : المثل السائر - ٢٢٢/٣ ، ص ص ٢٣٠ - ٢٣٤ •

(٩٩٨) الآمدي : الموازنة - ٣١١/١ •

(٩٩٩) نفسه - ٣٤٦/١ •

(١٠٠٠) الجرجاني : الوساطة - ص ١٨٥ •

وأوضح أن متنازعى المعانى يتفاضلون بحسب مراتبهم من العلم يصمتة
الشعر ، فتشترك الجماعة فى الشيء المتداول ، وينفرد أحدهم بزيادة
اهندى لها ، فيريك المسرك المتبدل فى صورة المبتدع المخترع (١٠٠١) .
وفى هذا أخذ بفكرة الطبقات من حيب تشير الى تراتب قوى المبدعين ،
بفضل اهتمامهم ، التى تجعل نصوصهم مجالاً لسمات طبيعهم . وفيه
ادراك لفكرة الخفاء من حيث ينبجح المبدع فى اخفاء الأخذ . يقول القاضى
الجرجاني :

« والسرق - أيديك الله - داء قديم ، وعيب
عتيق ، ومازال الشاعر يستعين بخاطر الآخر ،
ويستمد من قريحته ، ويعتمد على معناه ولفظه ،
وكان أكثره ظاهراً كالتوارد ٠٠٠ ، وإن تجاوز ذلك
قليلاً فى الفموض ما لم يكن فيه غير اختلاف
الالفاظ ، ثم تسبب المحدثون الى اخفائه بالنقل
والقلب ، وتغيير المنهاج والترتيب ، وتكلفوا جبر
ما فيه من النقيصة بالزيادة والتأكيد والتعريف
فى حال ، والتصريح فى أخرى ، والاحتجاج
والتعليل ، فصار أحدهم إذا أخذ معنى أضاف اليه
من هذه الأمور ما لا يقصر معه عن اختراعه وإبداع
مثله » (١٠٠٢) .

وهذا النص يؤكد أن الظاهرة قديمة ، قبل نشأة المستوى المنهجى
من النقد ، وأنها تتعلق بالمستوى المذهبى على الخصوص ، وإنما النقد
يجيبون على أسئلة متارة فى المجتمع خارج النقد المنهجى . وفكرة الخفاء
والاخفاء واضحة فى النص . والجرجاني يذكر الوسائل التى تسبب ،
أو توصل ، بها المحدثون فى الاخفاء كالتنقل ، والقلب ، وما الى ذلك .
ولعل هذا التحديد وأمناله ما حدا بالدكتور غنمى هلال الى القول ان
النقد القديم لم يكن اشادة بأصالة الكاتب ، ولكنه كان تلقينا لكشفة الاغارة
على معانى الأقدمين ، والتلطيف فيها حتى يخفى على قارئها ما بها من تكرار
مملول (١٠٠٣) . ومن الواضح أن نص الجرجاني نموذج على اشادة
القدماء بالابداع . وإذا كان المراد من الأصالة - كما يريد منها علماء
النفس أمثال جيلفورد - القدرة على تقديم استجابات ماهرة ، أو غير

(١٠٠١) نفسه - ص ١٨٦ .

(١٠٠٢) الوساطة - ص ٢١٤ .

(١٠٠٣) د غنمى هلال : النقد المنهجى عند العرب - ص ٢٣٨ .

شائعة (١٠٠٤) ، فمن الصعب الحكم بانتفاء هذا المفهوم عن النص .
 أما عن وسائل تحقيق السرقة المستحسنة ، أو وسائل إخفاء السرقة ، التي ذكرها النص ، وأمثلة من النصوص ، فكانت تعكس بحث النقد القديم عن نموذج تحليلي للنص . وكان لهذا النموذج قيمتان : أحدهما أن تحليل النص معناه الكشف عن أصباغه، والآخرى أن التحليل معناه الكشف عن سمات الطبع في النص - والجرجاني - على نقيض القزويني - يعالج أسباب السرقة بوصفها مظاهر تجلي الطبع في النص . ومن علامات هذا الفهم رجوع الجرجاني الى فكرتي الاستعانة والاستمداد . في هاتين الفكرتين تصور للسرقة يؤذن بأنها اجراء لمعالجة معوقات الابداع . ومن هنا فان قوة الطبع تحاول أن تتجلى في النص ، والسرقة اجراء لتحقيق هذا التجلي .

أما عبد القاهر الجرجاني فهو المصدر الذي استقى منه السكاكي والقزويني وسائل البلاغيين بعد القزويني فهمهم للسرقات الذي جعل منها صيغا بديعيا ، أو خاتمة للتأليف العلمي في علم البديع ثالث علوم البلاغة . فالسرقة عند عبد القاهر - كما هي عند القزويني ، وبنفس الألفاظ - اتفاق لا في الغرض العام ، بل في وجه الدلالة ، بشرط ألا يشترك في معرفة الدلالة الناس ، فكون خاصة غريبة ، أو عامة تحولت بوجه من التصرف الى غريبة غير مبتذلة (١٠٠٥) . لكن عبد القاهر لديه لفظة هامة، اذ يعطف السرقة والاخذ على الاستمداد والاستعانة (١٠٠٦) ، بما لهما من صلة بما يمكن أن يسمى بأمراض الابداع - كما تقدم . وفي هذه اللفظة ربط صريح للسرقة بفكرة ظهور سمات الطبع قوة وضعفا في النص .

ومهما وجهنا النظر الى هذا النقد أو ذاك ، فان قضية الابداع والسرقة تظل حوارا بين مستويات اجتماعية ، يحتدم بينها التخاطب ، ويحاول المستوى المنهجي أن يحسم الاضطراب الذي يلმسه في المستويين الآخرين .

وتظل قضية الابداع والسرقة بتمييزها بين الخاص والعام، وبتفضيلها الأول على الثاني ، قناعا يخفي صراعات اجتماعية وطبقية معقدة ، تفصح عن علاقة متشابكة أطرافها بين الانسان والعالم .

(١٠٠٤) د. محيى الدين أحمد حسين : القيم الخاصة لدى المبدعين - دار المعارف -

١٩٨١ م - ص ٨٤ .

(١٠٠٥) عبد القاهر : الأسرار - ص ص ٢٩٣ - ٢٩٦ .

(١٠٠٦) نفسه - ص ص ٢٩٣ ، ٢٩٤ .

الغاية

علينا الآن ختاماً للبحث أن نبلور ، فى نقاط محددة ، أهم النتائج التى يستخلصها البحث من مقدمانه وأدلته وبراهينه ، وأهم التوصيات التى يرى البحث وجوب الاهتمام بها فى مجال دراسات النقد القديم . ونستطيع أن نبلور هذه النتائج ، وهذه التوصيات ، فى النقاط الآتية :

١ - الوحدة أو التفتيت : ان التعامل مع النقد القديم بوصفه خطاباً اجتماعياً لأجدى وأصح من اتباع المنهج التقليدى فى التعامل معه الذى يغلب عليه الطابع التاريخى . ذلك أن فكرة الخطاب تستطيع أن تعيننا خير اعانة على التمييز بين مستويات للنقد لم يكن التمييز بينها ممكناً من قبل . وتستطيع أن تطلعنا على ما امتلأ به النقد القديم من حوار اجتماعى تفاعلت فيه عوامل مختلفة . وتستطيع برغم ذلك التمييز بين مستويات النقد ، وذلك التمييز بين عوامله الفاعلة المختلفة ، أن تحافظ على وحدة هذا النقد بوصفها وحدة الحوار الاجتماعى الذى تتجاوب وتتداخل فيه الأصوات . وبفضل هذا التصور للوحدة لا يظل النقد نصورات ، أو تذوقات ، فردية ، أو شيئاً ساكناً كبركة بلا موج ، بل يمتلىء بالحيوية والدينامية التى هى طابع كل ظاهرة من ظواهر الوجود . كما يمكن - بفضل هذا التصور - أن نحافظ على النظرة التاريخية فى دراسة تطور النقد ومفاهيمه ، داخل النظرة التحليلية التى تعنى بتمييز المفاهيم والمستويات ، فى سياق الجدل الاجتماعى ، وتهيب بعلاقة الانسان بالعالم مفسرة للظواهر الانسانية الخالصة كالنقد . وهذه هى الفائدة المنهجية الأولى التى نخرج بها من البحث ، ونوصى بتنميتها ومتابعتها فى دراسات النقد القديم . وقد يجوز أن نستشرف النقد الحديث والمعاصر فى ضوءها .

٢ - التمييز أو الاسقاط : ولقد برهن البحث فى مواضع عديدة على أن النسابة الظاهرى بين بعض المفاهيم القديمة وبعض المفاهيم الحديثة والمعاصرة ، لا يصمد للتحليل . هناك دائما تمايزات أكثر فاعلية فى الخطاب القديم من مواطن النسابة . ولا يليق بالدراسة العلمية السليمة أن تغفل عن هذه التمايزات ، وتكتفى بالوقوف عند تشابهات محدودة ، تستقل فيها المفهوم الحديث والمعاصر على مفهوم قديم مميز منه . وهذه هى الفائدة المنهجية الثانية التى نفيدها من البحث .

٣ - فنية المفهوم أو شعريته : وإذا كان الدارسون يعولون على نقد الشعر فى التراث القديم ، ويحصرون مفهوم النقد فيه ، ويوحون أن الناقد القديم لم يكن يحمل فى ذهنه الا تصورا ناضجا أو غير ناضج للشعر من بين جميع الفنون ، فإن الكشف عن مفهوم للإبداع فى النقد القديم مسند من تصور الناقد القديم لجميع الفنون شعرا أو غير شعر ، يصحح هذه الفكرة . ولقد ظهر فى كلام الناقد القديم عن الشعر نفسه اسرار وعلامات لا ينفل التحليل الصحيح للخطاب القديم عن أنها نجبل الى تصور عام للإبداع فى جميع الفنون . ويعد البحث من هذه الوجهة مهيذا لدراسات مرجوة تناول نقد النثر ، ونقد الموسيقى ، وسائر فنون العرب ، وتوظف لهذا الغرض المنهج الدقيق لتحليل الخطاب النقدي ، الذى ندعو اليه ، بحث تكامل الصورة ، وتنظم الملامح .

٤ - تمايز المفاهيم : وكما تتمايز مستويات الخطاب النقدي ، تتمايز مفاهيم الإبداع الفنى بين المستويات ، وتتمايز داخل كل مستوى . بفعل الجدل الاجتماعى . وقد ظهر أن المستوى الأول للخطاب قد انطوى على مفهوم غيبى للإبداع الفنى ، وأن المستوى المنهجى قد انطوى على مفهوم تجريبيى الطابع ، وأن المستوى المذهبي قد انطوى على مفهوم سجالي يتابع ما فى تحولات علاقة الإنسان بالعالم من تغير قيمى فى المثل الجمالية العليا .

٥ - المفهوم الأولى : ويجب أن نفهم أن الأخبار التى لدينا عن سباطين الشعراء لا تجمع من بطون المصادر للاستطراف بها ، ولكنها ذات طبعة نقدية لا نجحد ما دما نلتزم بتصور للنقد يؤول فيه الى خطاب اجتماعى خاص بالقرن . ان سباطين الشعراء فكرة تتعلق بالمستوى الأولى من مستويات الخطاب النقدي . هذه الفكرة ليست جماع ما طرحه هذا المستوى ، لكنها جزء من كل ، هو التصور الغيبى للإبداع الفنى ، الذى ينطوى على مفاهيم مختلفة أفرزها تطوره الخاص الذى شارك به الاسلام وما استنهضه من ثقافة ، وحضارة ، وعلاقات اجتماعية .

٦ - المفهوم المنهجى : ومن الخطأ الكبير أن نستخدم كلمة خطيرة

مثل « المنهج » استخداما هينا لا نخضعها فيه لما تستحقه من الفحص والنأمل . فالمنهج ليس « باليفا » لكتاب ، وليس « تنظيما » لمعارف ، وليس تحليليا لحكم يصدر عن الذوق الذى يتفقت من المنطق ، لكنه - فوق هذا كله - موقف معرفى منطقى ذو اجراءات تحكمها ضوابط عامة للموضوعية . وعلى أساس من هذا الفهم نستطيع أن نرى فى العلم القديم الصورة الأولى للمنهج التجريبي الذى ناقضت ونازعت المنهج اليونانى المالى ، ومهدت للتجريبية التى أنشأت العلوم الحديثة . وانبثقا عن المذهب أخرج الفد القديم مفاهيم للابداع تقوم على تصوره نشاطا طبيعيا ، فيه من الناحية النفسية علم نفس للملكات ، وفيه من الناحية الاجتماعية تصور جغرافى يبنى من قبيل الجغرافيا البشرية القديمة .

٧ - المفهوم المذهبي : وإذا كان المستوى المذهبي من الخطاب النقدي يقوم أصلا فى الجدل الدائر بين الشعراء وأصنافهم وخصومهم ، وإذا كان البحث لم ينتج هذه الوجهة ، مكتفيا بالقول ان الدراسين قد أولوا هذا الجدل فى مذاهب الشعر عناية كبيرة ، ومكتفيا بالاسارة الى ما ينفذ عسايتهم هذه من التأكيد على الطابع المذهبي لهذا الجدل ، وعلى تمجيز هذا المستوى من الخطاب من المستويين الآخرين ، ومكتفيا بالاملاح الى أن هذه المذاهب المنازعة التى تختلف حول الشكل المخار للابداع ، والمل الجمالى الأعلى له ، تختلف - فى نفس الوقت - حول مفهوم الابداع الفنى ، وإذا كان البحث قد اكتفى بإسارات مناصرة فى ثنائيه الى ارتباط بعض المذاهب كعبيد الشعر ، أو عمود الشعر ، أو شعراء البديع - على سبيل المثال - بمفاهيم خاصة للابداع كالتأني والتجويد ، أو التلقائية والصدف ، أو اقصاء الاصباغ الجميلة - على الترتيب المقابل للمذاهب المذكورة - وإذا كان البحث قد رأى أن يعالج المستوى المذهبي فى ظهوره خلال الخطاب المنهجي ، وأن يعالجه لدى نماذج محددة مختارة من النقاد ، هم ابن طباطبا ، وعبد القاهر الجرجاني ، وحازم القرطاجنى ، لكن يجمع بين البحث الجمعي ، والبحث الفردي (monographic) ، زيادة للفائدة المنهجية ، وأصيلا للمنهج فى استعمالات مختلفة ، فإن هذا كله لا يمنع ، بل يدفع الى القول ان مفهوم الابداع الفنى كان حاضرا فى الخطاب المذهبي ، يلعب فيه دورا ملموسا ، كما يدفع الى الايصاء بوضع دراسة جديدة للنقد القائم حول - وخلال - مذاهب الشعر العربي ، على أن تنتفع هذه الدراسة من نتائج « البحث » ، وهى دراسة تحتاج الى جهد كبير ، أو كان « البحث » قد اضطلع بمسئولية القيام بها لنشجبت به السبل ، ولامتد به الأمد الى حيث لا يطقن بحث واحد ، أو ناحى واحد .

ولقد ظهر أن الناقد القديم ، فى خطابه المنهجي ، كان يحمل ميلا

جماليا أعلى يتجاوز ما كان يحمله أصحاب المذاهب المختلفة ، وكان ينصر شكلا ابداعيا ومذهبا جماليا يسنوعب ويهجاو الأشكال والمذاهب النى كان يرفسها السعراء ونصراؤهم وكان من سأن المنزل الجمالى الذى طالب به الناقد المتهجى أن يريل مناقضات المذاهب وأن يجمعها فى طريق التنافس فى الاحادة ، لا التنافس فى الصراع .

٨ - قضايا النقد : ولقد أظهرنا البحث على أن الناقد القديم كان يركب من مفاهيمه الخاصة قضايا منطقية ، يستعين بها فى التفكير فى سئون الابداع . فمصطلح الفضيه يحتاج الى اعاده اصطلاح ، لانه فى ضوء منهج تحليل الخطاب له مدلول مختلف عن مدلوله التقليدى كمرادف لكلمة مشكلة . انه تركيب منطقي من مفاهيم ، له فعالية فى عملية التفكير . ويتبع فدره وقبمة هذه التركيبات من أنها نجيب على التباس حاد نشأ بين الناس فى تناولهم للابداع ، اذ يخلطون بين قضاياها الخاصة وقضايا صراعاتهم الاجتماعية ، فأتى هذا التركيب يؤلف بين نقائص ، ويزيل عنها مناقضها ، ويرفع الالتباس الذى وضعه الناس عليها . ولا شك أن القضايا الثلاث النى اتخذ منها البحث مداخل للقضايا العديدة التى كان الخطاب القديم محملا ، ومنقلا ، بها ، تمهد للدراسة الشاملة المنشودة لجميع القضايا . ولا شك أن البحث كان منهغولا بوضع الأساس الملائم لدراسة القضايا عموما ، وهذه القضايا الثلاث : الطبع والصناعة ، اللفظ والمعنى ، الابداع والسرقة ، على وجه الخصوص ، فلم يشمل كل شىء يتعلق بالقضايا الثلاث ، مكتفيا بكشف المدخل الصحيح منها ، مما يفتح الباب واسعا أمام الدراسات القادمة لمواصلة والاضافة والتعديل ...

قائمة المصادر والمراجع

(أ) مصادر ومراجع بالعربية

- ١ - القرآن الكريم
- ٢ - (إبراهيم) الدكتور زكريا إبراهيم
دراسات فى الفلسفة المعاصرة - القاهرة - مكتبة مصر - ط ١
- ١٩٦٨ م .
فلسفة الفن فى الفكر المعاصر - القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٦٦ م
مشكلة البنية - القاهرة - مكتبة مصر - بلا تاريخ .
مشكلة الفن - القاهرة - مكتبة مصر - بلا تاريخ .
- ٣ - (إبراهيم) طه إبراهيم
تاريخ النقد الأدبى عند العرب - القاهرة - دار الفكر العربى -
بلا تاريخ .
- ٤ - (إبراهيم) الدكتور عبيد الستار إبراهيم
الانسان وعلم النفس - الكويت - عالم المعرفة - ط ١ - ١٩٨٥ م
- ٥ - (إبراهيم) الدكتورة فريدة إبراهيم
الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق - القاهرة - مكتبة
الشباب - بلا تاريخ .
- ٦ - (ابن أبى الحديد)
الفلك الدائر على المثل السائر - ملحق بالمثل السائر - انظر
ابن الأثير (ضياء الدين) .

- ٧ - (ابن الأثير) ضياء الدين بن الأثير
المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر - تح : د . أحمد الحوفى
و د . بدوى طبانة - القاهرة - دار نهضة مصر - بلا تاريخ .
- ٨ - (ابن الأنبر) نجم الدين أحمد بن اسماعيل
جواهر الكز - تح : د . محمد زغلول سلام - الاسكندرية -
منشأة المعارف - ١٩٨٣ م .
- ٩ - (ابن خلدون)
المقدمة - القاهرة - المكتبة التجارية - بلا تاريخ .
- ١٠ - (ابن خلكان)
وفيات الأعيان - بيروت - دار الثقافة .
- ١١ - (ابن رشد)
تلخيص الخطابة - تح : د . عبد الرحمن بدوى - بيروت - دار
القلم - بلا تاريخ .
تلخيص ما بعد الطبيعة - تح : د . عثمان أمين - القاهرة -
مطبعة مصطفى البابى الحلبي - ١٩٥٨ م .
- ١٢ - (ابن رشيق)
العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده - تح : محمد محيى الدين
عبد الحميد - بيروت - دار الجيل - ط ٤ - ١٩٧٢ م .
- ١٣ - (ابن سلام) الجهمي
طبقات فحول الشعراء - تح : محمود محمد شاكر - القاهرة -
مطبعة المدنى - بلا تاريخ .
- ١٤ - (ابن سنان) الخفاجي
سر الفصاحة - شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدى - القاهرة
- مكتبة صبيح - ١٩٦٩ م .
- ١٥ - (ابن سينا)
فن الشعر - ضمن نشرة بدوى لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس
- انظر أرسطو
حى بن يقطان - ضمن حى بن يقطان لابن سينا وابن طفيل
والسهورردى - تح : أحمد أمين - القاهرة - دار المعارف - ط ٣ -
١٩٦٦ م .

- ١٦ - (ابن شهيد)
رسالة التوايع والزوايع - تح : بطرس البستاني - بيروت -
دار صادر - ١٩٦٧ م .
- ١٧ - (ابن طباطبا)
عيار الشعر - تح : د . عبد العزيز بن ناصر المانع - السعودية
دار العلوم - ١٩٨٥ م .
- ١٨ - (ابن قتيبة)
أدب الكاتب - تح : محمد محيي الدين عبد الحميد - القاهرة -
مطبعة السعادة - ط ٤ - ١٩٦٣ م .
الشعر والشعراء - تح : أحمد محمد شاكر - القاهرة - دار
المعارف - ط ٢ - ١٩٨٢ م .
- ١٩ - (ابن المديبر) ابراهيم بن المديبر
الرسالة العذراء - شرح د . زكى مبارك - القاهرة - دار الكتب
المصرية - ط ٢ - ١٩٣١ م .
- ٢٠ - (ابن منظور)
لسان العرب - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨١ م .
- ٢١ - (ابن المعتز)
البديع - تح : كراتشكوفسكى - بغداد - مكتبة المثنى - ط ٢ -
١٩٧٩ م .
طبقات الشعراء - تح : عبد الستار فراج - القاهرة - دار
المعارف - ط ٤ - ١٩٨١ م .
- ٢٢ - (ابن منقذ)
البديع فى نقد الشعر - تح : د . أحمد أحمد بدوى ، د . حامد
عبد المجيد - مراجعة د . ابراهيم مصطفى - القاهرة - وزارة
الثقافة والارشاد - مطبعة البابى الحلبي - ١٩٦٠ م .
- ٢٣ - (ابن وهب) اسحاق
البرهان فى وجوه البيان - تح : د . حفنى محمد شرف -
القاهرة - مكتبة الشهاب - ١٩٦٩ م .
- ٢٤ - (أبو ريان) الدكتور محمد على أبو ريان
فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة - الاسكندرية - دار المعرفة
الجامعية - ١٩٨٥ م .

- ٢٥ - (أبو زيد) الدكتور نصر حامد أبو زيد
العلامات فى التراث - ضمن أنظمة العلامات : مدخل الى
السيميوطيقا - اشراف سيزا فاسم ونصر حامد أبو زيد -
القاهرة - دار الياس العصرية - ١٩٨٦ م .
الهرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص - مجلة فصول - القاهرة -
المجلد الأول - العدد الثالث - ابريل ١٩٨١ م .
- ٢٦ - (أدلر) ألفرد
الحياة النفسية - تحليل علمى - ت : محمد بدران وأحمد محمد
عبد الخالق - تقديم فيليب مريت - القاهرة - لجنة التأليف
والترجمة والنشر - ١٩٤٤ م .
- ٢٧ - (ادلمان) اروين
الفنون والانسان - ت : مصطفى حبيب - القاهرة - مكتبة
مصر - ط ١ - ١٩٦٦ م .
- ٢٨ - (أرسطو)
الخطابة - الترجمة العربية القديمة - تح : د . عبد الرحمن
بدوى - بيروت - دار القلم - ١٩٧٩ م .
فن الشعر - ت ، تح : د . شكرى محمد عياد - القاهرة - دار
الكاتب العربى - ١٩٦٧ م .
فن الشعر - ت ، تح . د . عبد الرحمن بدوى - بيروت - دار
الثقافة - بلا تاريخ .
- ٢٩ - (اسبوزن) ر . اسبوزن
الماركسية والتحليل النفسى - ت . د . سعاد الشرقاوى -
القاهرة - دار المعارف - ط ٢ - ١٩٨٠ م .
- ٣٠ - (اسلام) الدكتور عزى اسلام
مفهوم المعنى : دراسة تحليلية - الكويت - حوليات آداب
الكويت - الرسالة ٣١ من الحولية السادسة - ١٩٨٥ م .
- ٣١ - (اسماعيل) الدكتور عبد الله اسماعيل
نظرية الأدب ومناهج البحث الأدبى - القاهرة - ١٩٧٧ م .
- ٣٢ - (اسماعيل) الدكتور عز الدين اسماعيل
التفسير النفسى للأدب - القاهرة - مكتبة غريب - ط ٤ - ١٩٨٤ م

٣٣ - (الأصفهاني) أبو الفرج

الأغاني - بيروت - دار الثقافة - ١٩٦٥ م .
ولقد أشرف على مراجعة وطبع المجلد الأول العلامة الشيخ
عبد الله العاليلي . وموسى سليمان ، وأحمد أبو سعد . وقام
الأستاذ عبد الستار أحمد فراج على تحقيق الأجزاء : ١٥ -
١٨ ، ٢٠ - ٢٣ . ولم يذكر اسم محقق لبقية الأجزاء .

٣٤ - (الأصمعي)

فصول الشعراء - تح : د . محمد عبد المنعم خفاجي وطبعه
محمد الزيني - القاهرة - المطبعة المنيرية - ط ١ - ١٩٥٣ م .

٣٥ - (أفلاطون)

في السفسطائيين والتربية : محاوره بروتاجوراس - ت : د .
عزت قرني - القاهرة - ١٩٨٢ م .
محاورات أفلاطون : أوطيفرون ، الدفاع ، أقريطون ، فيثون -
ت : د . زكي نجيب محمود - القاهرة - لجنة التأليف والترجمة
والنشر - ١٩٥٤ م .
محاوره مينون - ت : د . عزت قرني - القاهرة - مكتبة
الشباب - بلا تاريخ .

٣٦ - (أفلاطون)

أشولوجيا - ضمن كتاب أفلاطون عند العرب - تح : د .
عبد الرحمن بدوي - الكويت - ط ٣ - ١٩٧٧ م .

٣٧ - (اليسوت) ت . س . اليسوت

وظيفة النقد - ضمن كتاب : مقالات في النقد الأدبي - ت : د .
أبراهيم حمادة - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨٢ م .

٣٨ - (أمين) أحمد عبد أمين

النقد الأدبي - القاهرة - النهضة المصرية - ط ٥ - ١٩٨٣ م .

٣٩ - (الأهوازي) أحمد قواد

جون ديوي - القاهرة - دار المعارف - ط ٢ - ١٩٦٨ م .

٤٠ - (يارت) رولان يارت

درس السيميولوجيا - ت : د . عبد السلام بعبه العالي - الدار
البيضاء - بوقال - ط ٢ - ١٩٨٦ م .

- ٤١ - (الباقلاني)
اعجاز القرآن - تح : السيد أحمد صقر - القاهرة - دار المعارف
- ط ٥ - ١٩٨١ م .
- ٤٢ - (البدوي) الدكتور علي البدوي
بحوث المطابقة لقتضى الحال : زاد النفد الأدبي السليم -
القاهرة - مطبعة السعادة - ط ٢ - ١٩٨٤ م .
- ٤٣ - (بدوي) الدكتور أحمد أحمد
أسس النقد الأدبي عند العرب - القاهرة - نهضة مصر -
١٩٧٧ م .
- ٤٤ - (بدوي) الدكتور عبد الرحمن بدوي
أرسطو - بيروت - دار القلم - ط ٢ - ١٩٨٠ م .
مدخل جديد الى الفلسفة - الكويت - وكالة المطبوعات - ط ٢ -
١٩٧٩ م .
- ٤٥ - (برجسون)
الضحك : بحث فى دلالة المضحك - تعريب سامى الدروبي
وعبد الله عبد الدايم - القاهرة - دار الكاتب المصرى - ١٩٤٨ م
- ٤٦ - (برنار) كلود برنار
مدخل الى دراسة الطب التجريبي - ت : د . يوسف مراد . أ .
حمد الله سلطان - القاهرة - ١٩٤٤ م .
- ٤٧ - (اليسيويتي) الدكتور محمود اليسيويتي
الفن والتربية - الأسس السيكولوجية لفهم الفن وأصول تدريسه
- القاهرة - دار المعارف - ١٩٥٥ م .
- ٤٨ - (بفردج) و . ب . بفردج
فن البحث العلمى - ت . زكريا فهمى - مراجعة د . أحمد
مصطفى أحمد - بيروت - ط ٤ - ١٩٨٣ م .
- ٤٩ - (البوشيكى) الشاهد البوشيكى
مصطلحات نقدية وبلاغية فى كتاب البيان والتبيين للجاحظ -
بيروت - دار الآفاق الجديدة - ط ١ - ١٩٨٢ م .
- ٥٠ - (بيت) ولتر جاكسون بيت
تعريفات باتجاهات نقدية - ضمن كتاب - مقالات فى النقد
الأدبى - انظر اليوت .

- ٥١ - (الثعالبي) أبو منصور عبد الملك بن محمد بن اسماعيل
النيسابوري
ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب - تح : محمد أبو الفضل
ابراهيم - القاهرة - نهضة مصر - ١٩٦٥ م .
فقه اللغة وسر العربية - القاهرة - بلا تاريخ .
- ٥٢ - (ثعلب) أبو العباس أحمد بن يحيى بن زايد بن سيار السيباني
قواعد الشعر - تح : د . محمد عبد المنعم خفاجى - القاهرة -
مطبعة البابى الحلبي - ط ١ - ١٩٤٨ م .
- ٥٣ - (الجاحظ) أبو عثمان عمرو بن بحر
البيان والتبيين - ط السندوبى - القاهرة - ط ١ - ١٩٢٦ م .
الحيوان - تح : عبد السلام هارون - القاهرة - مطبعة الحلبي
- ط ١ - ١٩٣٨ م .
- ٥٤ - (جارودى) روجيه جارودى
واقعية بلا ضفاف - ت : حليم طوسون - مراجعة فؤاد حداد -
القاهرة - دار الكاتب العربى - ١٩٦٨ م .
- ٥٥ - (الجرجاني) الشريف على بن محمد
التعريفات - بيروت - دار الكتب العلمية - ١٩٨٣ م .
- ٥٦ - (الجرجاني) عبد القاهر الجرجاني
أسرار البلاغة - تصحيح محمد رشيد رضا - بيروت - دار
المعرفة - ١٩٧٨ م .
دلائل الاعجاز - تح : محمود محمد شاكر - القاهرة -
الخانجى - ١٩٨٤ م .
المقصد فى شرح الايضاح لأبى على الفارسى - تح : د . كاظم
البحر المرجان - بغداد - دار الرشيد - ١٩٨٢ م .
- ٥٧ - (الجرجاني) القاضى أبو الحسن على بن عبد العزيز بن الحسن بن
ابن على
الوساطة بين المتنبي وخصومه - تح : محمد أبو الفضل ابراهيم .
على محمد الجاوى - القاهرة - دار احياء الكتب العربية - ط ٢ -
١٩٥١ م .

- ٥٨ - (الجرجاني) محمد بن علي
الاشارات والتنبيهات - تح : د . عبد القادر حسين - القاهرة -
نهضة مصر - ١٩٨٢ م .
- ٥٩ ... (جرونباوم) جوستاف فون جرونباوم
دراسات فى الأدب العربى - ت : د . احسان عباس وآخرين -
بيروت - مكتبة الحياة - ١٩٥٩ م .
- ٦٠ - (جيمس) ولييم جيمس
بعض مشكلات الفلسفة - ت : د . محمد فتحى الشنيطى -
مراجعة د . زكى نجيب محمود - القاهرة - وزارة
الثقافة - ١٩٦٢ م .
- ٦١ - (جيوم) بول جيوم
علم نفس الجشطلت - ت : د . صلاح مخيمر ، عبده ميخائيل -
مراجعة د . يوسف مراد - القاهرة - ١٩٦٣ م .
- ٦٢ - (الحاجرى) الدكتور طه الحاجرى
فى تاريخ النقد والمذاهب الأدبية : العصر الجاهلى والقرن الأول
الاسلامى - الاسكندرية - مطبعة رويال - ١٩٥٣ م .
- ٦٣ - (حسان) الدكتور تمام حسان
الأصول - القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٨٢ م .
من خصائص العربية .. مقال بمجلة اللغة العربية - القاهرة -
الجزء ٤٧ - مايو ١٩٨١ م .
- ٦٤ - (حسين) الدكتور طه حسين
تحية من الأستاذ العميد للامناء - مجلة الأدب - القاهرة - العدد
٤ - يونية ١٩٥٦ م .
فى الأدب الجاهلى - القاهرة - دار المعارف - ط ١٢ .
- ٦٥ - (حسين) الدكتور محيى الدين أحمد
القيم الخاصة لدى المبدعين - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨١ م .
- ٦٦ ... (انتونى) انتونى عبد المنعم الحفنى
موسوعة علم النفس والتحليل النفسى - القاهرة - مكتبة مدبولى
- ط ١ - ١٩٧٨ م .

- ٦٧ - (الحموي) ياقوت الحموي
معجم البلدان - بيروت - ١٩٨٤ م .
- ٦٨ - (حميدة) الدكتور عبد الرزاق حميدة
شياطين الشعراء : دراسة تاريخية نقدية مقارنة تستعين بعلم
النفوس - القاهرة - الأنجلو المصرية - ١٩٥٦ م .
- ٦٩ - (حنورة) الدكتور مصري عبد الحميد حنورة
الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية - القاهرة - الهيئة
المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٩ م .
الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية - القاهرة - الهيئة
المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٩ م .
رحلة الإبداع - مقال بمجلة الكويت - ديسمبر ١٩٨٠ م .
- ٧٠ - (الحوفي) الدكتور أحمد الحسوقي
شياطين الشعراء - مقال بمجلة مجمع اللغة العربية - الجزء
٣٩ - ١٩٧٧ م .
- ٧١ - (خان) الدكتور محمد عبد السيد خان
الأساطير والخرافات عند العرب - بيروت - دار الحداثة -
ط ٤ - ١٩٨٢ م .
- ٧٢ - (الخطابي)
بيان اعجاز القرآن - ضمن : ثلاث رسائل في اعجاز القرآن -
تح : د . محمد زغلول سلام ، د . محمد خلف الله أحمد -
القاهرة - دار المعارف - ط ٣ - ١٩٧٦ م .
- ٧٣ - (خفاجي) الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي
تمهيد حول النقد والنقاد - المدخل الى كتاب « نقد الشعر »
لقدامة بن جعفر - انظر قدامة .
عيار الشعر لابن طباطبا - مقال بمجلة الشعر - القاهرة - العدد
١٢ - ١٩٧٨ م .
من تراثنا النقدي : أسرار البلاغة - مقال بمجلة الشعر -
القاهرة - العدد ١٤ - ١٩٧٩ م .
- ٧٤ - (خلاف) عبد الوهاب خلاف
علم أصول الفقه - الكويت - دار القلم - ط ١٠

- ٧٥ - (خُلف الله) الدكتور محمد خُلف الله أحمد
نظرية عبد القاهر الجرجاني فى أسرار البلاغة - مجلة آداب
الاسكندرية - المجلد الثانى .
من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده - القاهرة - معهد
البحوث والدراسات العربية - ط ٢ - ١٩٧٠ م .
- ٧٦ - (الخولى) الشيخ أمين الخولى
فن القول - القاهرة - دار الفكر العربى - ١٩٤٧ م .
النقد والحياة - مقال بمجلة الأدب - القاهرة - العدد ٣ -
مايو ١٩٥٦ م .
- ٧٧ - (الدرويش) الدكتور سامى الدرويش
علم الطبائع : المدرسة الفرنسية - القاهرة - دار المعارف -
١٩٦١ م .
علم النفس والأدب - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨١ م .
- ٧٨ - (درويش) الدكتور محمد طاهر
فى النقد الأدبى عند العرب - القاهرة - مكتبة الشباب - بلا
تاريخ .
- ٧٩ - (الدميرى) كمال الدين محمد بن موسى
حياة الحيوان الكبرى - القاهرة - البابى الحلبي - ط ٣ -
١٩٥٦ م .
- ٨٠ - (ديوى) جون ديوى
الفن خبرة - ت : د . زكريا ابراهيم - مراجعة وتقديم د . زكى
نجيب محمود - القاهرة - دار النهضة العربية - ١٩٦٣ م .
- ٨١ - (الرازى) الامام فخر الدين الرازى
نهاية الايجاز فى دراية الاعجاز - القاهرة - مطبعة الآداب
والمؤيد - ١٣١٧ هـ .
- ٨٢ - (الربيعى) الدكتور محمود الربيعى
نصوص من النقد العربى - المقدمة التحليلية - القاهرة - مكتبة
الشباب - ١٩٨٤ م .

- ٨٣ - (الأرمانى)
النكت فى اعجاز القرآن - تح : د . محمد زغلول سلام ، د .
محمد خلف الله أحمد - ضمن : ثلاث رسائل - انظر : الخطابى .
- ٨٤ - (الروبى) الدكتور الف كمال
نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى حتى ابن رشد
- بيروت - دار التنوير - ط ١ - ١٩٨٣ م .
- ٨٥ - (روتر) جوليان روتر
علم النفس الاكلينيكي - ت : د . عطية محمود هنا - القاهرة -
دار الشروق - ط ٢ - ١٩٨٤ م .
- ٨٦ - (ريد) هريوت ريد
تعريف الفن - ت : د . ابراهيم امام ، مصطفى رفيق الأرنبوطى
- القاهرة - دار النهضة العربية - ١٩٦٣ م .
الفن والمجتمع - ت . فارس مبرى ضاهر - بيروت - دار القلم
- ٨٧ - (زايد) الدكتور على عشرين زايد
البلاغة العربية : تاريخها . مصادرها . مناهجها - القاهرة -
مكتبة الشباب - ١٩٨٤ م .
- ٨٨ - (زقزوق) الدكتور محمد حمدي
تمهيد للفلسفة - القاهرة - الأنجلو المصرية - ١٩٧٩ م .
- ٨٩ - (زكريا) الدكتور فؤاد زكريا
بين الفكر والآلة : الفلسفة والتكنولوجيا فى العالم القديم -
مجلة الكاتب - القاهرة - العدد ٥٦ - نوفمبر ١٩٦٥ م .
الحذور الفلسفية للبنائية - حوليات آداب الكويت - الحولية
الأولى - ١٩٨٠ م .
- ٩٠ - (زكى) الدكتور أحمد كمال
دراسات فى النقد الأدبى - القاهرة - ط ٢ - ١٩٨٠ م .
- ٩١ - (الزمخشري)
أساس البلاغة - تح : د . عبد الرحيم محمود - بيروت - دار
المعرفة - ١٩٨٢ م .

- ٩٢ - (زهران) الدكتور حامد عبد السلام زهران
الصحة النفسية والعلاج النفسى - القاهرة - عالم الكتب - ط ٢
- ١٩٧٨ م .
- ٩٣ - (سارتر) جان بول سارتر
الوجودية مذهب انسانى - ت : د . عبد المنعم الحفنى - القاهرة
- ط ٤ - ١٩٧٧ م .
- ٩٤ - (السامرائى) على عبد الرازق السامرائى
السرقاات الادبية نبي شعر المتنبي - بغداد - مطبعة المعارف -
١٩٦٩ م .
- ٩٥ - (سكوت) ولبر سكوت
تعريفات بمدخل النقد الأدبى الخمسة - ضمن مقالات فى النقد
الأدبى - انظر المرب .
- ٩٦ - (سكينر) ب . ف . سكينر
تكنولوجيا السلوك الانسانى - ت : د . عبد القادر يوسف -
الكويت - عالم المعرفة - ١٩٨٠ م .
- ٩٧ - (سلام) الدكتور محمد زغلول سلام
تاريخ النقد الأدبى والبلاغة حتى القرن الرابع الهجرى -
الاسكندرية - منشأة المعارف - بلا تاريخ .
النقد الأدبى الحديث - الاسكندرية - منشأة المعارف - ١٩٨١ م
أثر القرآن فى تطور النقد العربى الى آخر القرن الرابع الهجرى -
القاهرة - دار المعارف - ط ٣ .
- ٩٨ - (سلامة) الدكتور ابراهيم سلامة
بلاغة أرسطو بين العرب واليونان - القاهرة - الأنجلو المصرية
- ط ١ - ١٩٥٠ م .
- ٩٩ - (سوسير) فرديناندى سوسير
فصول من دروس فى علم اللقطة - ت : د . عبد الرحمن أيوب -
ضمن : أنظمة العلامات . انظر (أبو زيد) .
- ١٠٠ - (سويىف) الدكتور مصطفى سويىف
الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة - القاهرة -
دار المعارف - ط ٤ - ١٨٩١ م .

- دراسات نفسية فى الفن - القاهرة - ط ١ - ١٩٨٣ م .
العبقرية فى الفن - القاهرة - المكتبة الثقافية - ١٩٦٠ م .
- ١٠١ - (سيفورين) قرانك . ت . سيفورين
علم النفس الانسانى - اعداد - ت : د . طلعت منصور وآخرين
- القاهرة - الأنجلو المصرية - ١٩٧٨ م .
- ١٠٢ - (السيوطى)
الانسان فى علوم القرآن - بيروت - المكتبة العافيه ١٩٧٣ م .
- ١٠٣ - (الشارونى) الدكتور حبيب الشارونى
فكرة الجسم فى الفلسفة الوجودية - القاهرة -
- الأنجلو المصرية - ط ٢ - ١٩٨٤ م .
- ١٠٤ - (الشيخ) الدكتور عبد الواحد حسن الشيخ
قضايا النقد الأدبى والبلاغة عند اللغويين فى القرون الثالث
الهجرى - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط ١ -
١٩٨٠ م .
- ١٠٥ - (ضيف) الدكتور شوقى ضيف
البلاغة تطور وتاريخ - القاهرة - دار المعارف - ط ٦ .
- ١٠٦ - (طيانة) الدكتور بدوى طيانة
دراسات فى نقد الأدب العربى من الجاهلية الى نهاية القرن
الثالث الهجرى - القاهرة - الأنجلو المصرية - ط ٧ - ١٩٧٥ م .
السرقات الأدبية : دراسة فى ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها -
القاهرة - الأنجلو المصرية - ط ٤ - ١٩٧٥ م .
- ١٠٧ - (طه) الدكتورة همد حسين طه
النظرية النقدية عند العرب - العراق - ١٩٨١ م .
- ١٠٨ - (الطويل) الدكتور توفيق الطويل
العرب والعلم فى عصر الاسلام الذهبى - القاهرة - دار النهضة
العربية - ١٩٦٨ م .
- ١٠٩ - (العائى) الدكتور سامى حكى العائى
الاسلام والشعر - الكويت - عالم المعرفة - ١٩٨٣ م .

- ١١٠ - (عباس) الدكتور احسان عباس
تاريخ النقد الأدبي عند العرب - بيروت - دار النفاة - ط ٣ -
١٩٨١ م .
- ١١١ - (عبد البديع) الدكتور لطفى عبد البديع
فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث - جدة - النادي
الأدبي الثقافى - ط ٢ - ١٩٨٦ م .
- ١١٢ - (عبد التواب) الدكتور صلاح الدين محمد عبد التواب
موقف الاسلام من الشعر - القاهرة - ط ١ - ١٩٨٢ م .
- ١١٣ - (عبد الرحمن) الدكتور ابراهيم عبد الرحمن
قضايا الشعر فى النقد العربى - القاهرة - مكتبة الشهاب -
١٩٧٧ م .
- ١١٤ - (عبد الرحمن) الدكتور مفصور عبد الرحمن
مصادر التفكير النقدي والبلاغى عند حازم القرطاجنى - القاهرة
- الانجلو المصرية - ١٩٨٠ م .
- ١١٥ - (العبد) الدكتور عبد اللطيف محمد العبد
التفكير المنطقى - القاهرة - دار النهضة العربية - ١٩٧٨ م .
- ١١٦ - (عبد الغفار) الدكتور عبد السلام عبد الغفار
مقدمة فى الصحة النفسية - القاهرة - دار النهضة العربية -
١٩٨٣ م .
- ١١٧ - (عبد القادر) حامد عبد القادر
فى علم النفس - بالاشتراك مع محمد عطية الابراشى ، ومحمد
مظهر سعيد - القاهرة - مطبعة المعرفة - ط ١ - ١٩٣٢ م .
- ١١٨ - (عبد المطلب) الدكتور محمد عبد المطلب
البلاغة والاسلوبية - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب -
١٩٨٤ م .
- ١١٩ - (عبد المعطى) الدكتور على عبد المعطى
رؤية معاصرة فى علم المناهج - الاسكندرية - دار المعرفة الجامعية
١٩٨٧ م .
مضرات فى مشكلة الابداع الفنى - رؤية جديدة - الاسكندرية
- دار المعرفة الجامعية - ١٩٨٤ م .

- ١٢٠ - (عثمان) الدكتور عبد الفتاح عثمان
نظرية الشعر فى النقد القديم - القاهرة - مكتبة الشباب -
١٩٨١ م .
- ١٢١ - (العراقى) الدكتور محمد عاطف العراقى
تجديد المذاهب الفلسفية والكلامية - القاهرة - دار المعارف -
ط ٣ - ١٩٧٦ م .
دراسات فى مذاهب فلاسفة المشرق - القاهرة - دار المعارف -
ط ١ - ١٩٧٢ م .
الفلسفة الطبيعية عند ابن سينا - القاهرة - دار المعارف -
١٩٧١ م .
- ١٢٢ - (العسكرى) أبو أحمد الحسن بن عبد الله العسكرى المتوفى
سنة ٣٨٢ م
المصون فى الأدب - تح: عبدالسلام هارون - الخانجي - ١٩٨٢ م .
- ١٢٣ - (العسكرى) أبو هلال الحسن بن عبد الله المتوفى بعد
سنة ٣٩٥ م
جمهرة الأمثال - بهامش كتاب مجمع الأمثال - انظر الميدانى .
ديوان المعانى - القاهرة - القدسى - بلا تاريخ .
كتاب الصناعتين - تح : د . مفيد قميحة - بيروت - دار الكتب
العلمية - ط ١ - ١٩٨١ م .
- ١٢٤ - (العشماوى) الدكتور محمد زكى العشماوى
قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث - بيروت - دار النهضة
العربية - ١٩٧٩ م .
- ١٢٥ - (عصفور) الدكتور جابر عصفور
الصور الفنية فى التراث النقدى والبلاغى - القاهرة -
دار المعارف - ١٩٨٠ م .
- ١٢٦ - (علام) الدكتور عبد الواحد علام
قضايا ومواقف فى التراث النقدى - القاهرة - الشباب - ١٩٧٩ م
- ١٢٧ - (عنبسرى) أحمد محمد عنبسرى
قضية الأدب بين اللفظ والمعنى وبين الأشكال والمدلولات قديما
وحديثا - القاهرة - دار الكتاب العربى - ١٩٥٤ م .

- ١٢٨ - (عوض) الدكتور ومسييس عوض
موقف ماركس وانجلز من الآداب العالمية - القاهرة - دار الفكر
العربى - ط ١ - ١٩٤٧ م .
- ١٢٩ - (عوض) الدكتور يوسف نور
الطيب صالح فى منظور النقد البنيوى - جدة - مكتبة العلم -
١٩٨٢ م .
- ١٣٠ - (عياد) الدكتور شكرى محمد عياد
تأثير كتاب الشعر فى البلاغة العربية - دراسة ملحقة بتحقيقه
كتاب الشعر لأرسطو . انظر أرسطو .
- ١٣١ - (الفزائى) حجة الاسلام الامام ابو حامد الفزائى
مشكاة الأنوار - تج : د . أبو العلا عفيفى - القاهرة - الدار
القومية للطباعة والنشر - ١٩٦٤ .
- ١٣٢ - (غليسونجى) بول غليسونجى
ابن النفيس - القاهرة - الدار المصرية للتسالييف والترجمة -
بلا تاريخ .
- ١٣٣ - (فتجنشستين) لودفيج فتجنشستين
رسالة منطقية وفلسفية - ت : د . عزمى اسلام - القاهرة -
الانجلو المصرية - ١٩٦٨ م .
- ١٣٤ - (فرج) الدكتور صفوت فرج
الابداع والمرض العقلى - القاهرة - دار المعارف - ط ١ -
١٩٨٣ م .
- ١٣٥ - (فرويد) سيجموند فرويد
ثلاث مقالات فى نظرية الجنسية - ت : معامى محمود على -
القاهرة - دار المعارف - ١٩٨٠ م .
- الحرب والحضارة والحب والموت - ت : د . عبد المنعم الحفنى -
القاهرة - مكتبة مدبولى - ط ٣ - ١٩٧٧ م .
- حيابى والتحليل النفسى - ت : د . مصطفى زيور ، د . عبد المنعم
المبجى - القاهرة - دار المعارف - ط ٣ - ١٩٨١ م .
- الطوطم والتابو - ت : بوعلى ياسين - سوريا - دار الحوار -
ط ١ - ١٩٨٢ م .

- المحاضرات التمهيدية فى علم النفس التحليلي - ت : د .
عزت راجح - القاهرة - ١٩٥٢ م .
- ما فوق مبدأ اللذة - ت : د . اسحق رمزي - القاهرة - دار
المعارف - ١٩٨٠ م .
- معالم التحليل النفسى - ت : د . محمد عثمان نجساتي -
القاهرة - دار الشروق - ط ٥ - ١٩٨٣ م .
- موسى والتوحيد - ت : د . عبد المنعم الحفنى - القاهرة - الدار
المصرية للطباعة والنشر - ط ٣ - ١٩٧٨ م .
- ١٣٦ - (فضل) الدكتور صلاح فضل
علم الأساطير - مسأله واجرائاته - بيروت - دار الآفاق
الجديدة - ط ١ - ١٩٨٥ م .
- منهج الواقعية فى الابداع الأدبى - القاهرة - دار المعارف -
ط ٢ - ١٩٨٠ م .
- نظرية البنائية فى النقد الأدبى - القاهرة - الأنجلو المصرية -
ط ٢ - ١٩٨٠ م .
- ١٣٧ - (فيشى) أرفيست فيشى
ضرورة الفن - ت : أسعد حليم - القاهرة - الهيئة المصرية
العامة للكتاب - ١٩٨٦ م .
- ١٣٨ - (قاسم) الدكتورة سميثا قاسم
السيمبوتيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد - ضمن : أنظمة
العلامات - انظر - أبو زيد .
- ١٣٩ - (القالى)
الأمالى - نشر محمد عبد الجواد الأصمعى بدار الكتب المصرية
- بيروت - ١٩٨٠ م .
- ١٤٠ - (قدامه) قدامه بن جعفر
نقد الشعر - بح : د . محمد عبد المنعم خفاجى - مكتبة الكليات
الأزهرية - ١٩٨٠ م .
- ١٤١ - (القرشى) أبو زيد محمد بن أبى الخطاب
جمهرة أشعار العرب - تح : على محمد البجاوى - القاهرة -
نهضة مصر - ١٩٨١ م .

- ١٤٢ - (القرطاجنى) هازم القرطاجنى
 منهاج البلاغ وسراج الأدباء - تح: محمد الحبيب بن الخوجة -
 تونس - دار الكتب الشرقية - ١٩٦٦ م .
- ١٤٣ - (القزوينى) الامام جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزوينى
 الخطيب
 التلخيص فى علوم البلاغة - شرحه : عبد الرحمن البرقوقي -
 بيروت - دار الكتاب العربى - بلا تاريخ .
- ١٤٤ - (القزوينى) الامام زكريا بن محمد بن محمود
 عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات - ملحق بالجزء الثانى
 من حياة الحيوان الكبرى - انظر : الدميرى .
- ١٤٥ - (قطيب) سيد قطيب
 النقد الأدبى : أصوله ومناهجه - القاهرة - دار الشروق - ط
 ٥ - ١٩٨٣ م .
- ١٤٦ - (القطب) الدكتور عبد القادر القطب
 مفهوم الشعر عند العرب - ت : د . عبد الحميد القطب - القاهرة
 - دار المعارف - ١٩٨٢ م .
- النقد العربى القديم والمنهجية - مجلة فصول - القاهرة - المجلد
 الأول - العدد ٣ - ابريل - ١٩٨١ م .
- ١٤٧ - (قنصوة) الدكتور حسام قنصوة
 فلسفة العلم - دار الثقافة - ١٩٨٦ م .
- الموضوعية فى العلوم الانسانية - عرض نقدى لمناهج البحث -
 القاهرة - دار الثقافة - ١٩٨٠ م .
- ١٤٨ - (القيروانى) عيد الكريم النهشىلى
 المتع فى صنعة الشعر - تح : د . محمد زغلول سلام -
 الاسكندرية - منشأة المعارف - ١٩٨٠ م .
- ١٤٩ - (كارلوني)
 النقد الأدبى - بالاشتراك مع فيللو - ت : كيتى سالم - بيروت
 - عريقات - ط ٢ - ١٩٨٤ م .
- ١٥٠ - (كرم) الدكتور يوسف كرم
 تاريخ الفلسفة الحديثة - القاهرة - دار المعارف - ط ٦ -
 ١٩٧٩ م

- ١٥١ - (كروتشه) يفتدو كروتشه
المجمل فى فلسفة الفن - ت : د : سامى الدروبي - القاهرة -
دار الفكر العربى - ط ١ - ١٩٤٧ م .
- ١٥٢ - (ماكورى) جيون ماكورى
الوجودية - ت : د : امام عبد الفتاح امام - الكويت - عالم
المعرفة - ١٩٨٢ م .
- ١٥٣ - (ألبسود) أبو المباسى محمود بن يزيد
الكامل فى اللغة والأدب - بيروت - مكتبة المعارف - بلا تاريخ .
البلاغة - تج : د : رمضان عبد التواب - القاهرة -
الثقافة الدينية - ط ٢ - ١٩٨٥ م .
- ١٥٤ - (مجاهد) مجاهد عبد التمس مجاهد
علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة - القاهرة - الأنجلو المصرية -
ط ٢ - ١٩٨٠ م .
- ١٥٥ - (مذكور) الدكتور إبراهيم بيومى مذكور
فى الفلسفة الاسلامية : منهج وتطبيقه - القاهرة - دار المعارف
- ط ٣ - ١٩٨٣ م .
- ١٥٦ - (مراد) الدكتور يوسف مراد
يوسف مراد والمذهب التكاملى - اعداد وتقديم د : مراد وهبه -
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٤ م .
- ١٥٧ - (المرسي) الدكتور محمود الحسينى المرسي
مفهوم الشعر فى النقد العربى حتى نهاية القرن الخامس الهجرى
- القاهرة - دار المعارف - ١٩٨٣ م .
- ١٥٨ - (المرزوقى)
شرح ديوان الحماسة - نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون -
القاهرة - لجنة التأليف والترجمة والنشر - ط ١ - ١٩٥١ م .
- ١٥٩ - (المسعودى) أبو الحسن على بن الحسين بن على
مروج الذهب ومعادن الجوهر - تج : محمد محيى الدين عبد
الحميد - القاهرة - المكتبة التجارية الكبرى - ط ٣ - ١٩٥٨ م .

- ١٦٠ - (مطلوب) الدكتور أحمد مطلوب
أساليب بلاغية - الكويت - وكالة المطبوعات - ١٩٨٠ م .
معجم المصطلحات البلاغية ونظورها - بغداد - مطبعه المجمع
العلمي العراقي - ١٩٨٣ م .
الجزء الأول والثاني . .
عبد القاهر وسوسير - بغداد - مجلة الأقسام - العدد ١٢ -
١٩٨٣ م .
- ١٦١ - (مكاوي) الدكتور عبد الشفار مكاوي
نداء الحقيقة - القاهرة - دار الثقافة - ١٩٧٧ م .
- ١٦٢ - (مندور) الدكتور محمد مندور
فن الشعر - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٥ م .
في الميزان الجديد - القاهرة - نهضة مصر - بلا تاريخ .
النقد المنهجي عند العرب - القاهرة - نهضة مصر - بلا تاريخ .
- ١٦٣ - (منصور) الدكتور طلعت منصور
أسس علم النفس العام - بالاشتراك مع د . أنور الشراوى ، د .
عادل عز الدين ، د . فاروق أبو عرف - القاهرة - الأنجلو
المصرية - ١٩٨١ م .
- ١٦٤ - (موسى) الدكتور أحمد إبراهيم موسى
الصبغ البدعي - القاهرة - الكاتب العربي - ١٩٦٩ م .
- ١٦٥ - (مومني) الدكتور قاسم مومني
نقد الشعر في القرن الرابع الهجري - القاهرة - دار الثقافة -
١٩٨٢ م .
- ١٦٦ - (الميداني) أبو الفضل أحمد النيسابوري
مجمع الأمثال - القاهرة - المطبعة الأميرية - ١٣١٠ هـ .
- ١٦٧ - (ناصف) الدكتور مصطفى ناصف
دراسة الأدب العربي - القاهرة - دار الأندلس - ١٩٨١ م .
عن الصيغة الانسانية للدلالة - مجلة فصول - القاهرة - المجلد
السادس - العدد ٢ - يناير ١٩٨٦ م .
النحو والشعر : قراءة في دلائل الإعجاز - مجلة فصول -
المجلد الأول - العدد ٣ - أبريل ١٩٨١ م .

نظرية المعنى فى النقد العربى - القاهرة - دار الأندلس - ط ٢ -
١٩٨١ م .

١٦٨ - (النشار) الدكتور على سامى النشار
مناهج البحث عند مفكرى الاسلام ونقد المسلمين للمنطق
الأرسططاليسى - القاهرة - دار الفكر العربى - ط ١ - ١٩٤٧ م
نشأة الفكر الفلسفى فى الاسلام - القاهرة - دار المعارف -
ط ٨ - ١٩٨١ م .

١٦٩ - (النشار) الدكتور مصطفى النشار
نظرية العلم الأرسطية : دراسة فى منطق المعرفة العلمية عند
أرسطو - القاهرة - دار المعارف - ط ١ - ١٩٨٦ م .

١٧٠ - (نصر) الدكتور عاطف جودة نصر
الخيال : مفهوماته ووظائفه - القاهرة - الهيئة المصرية العامة
للكتاب - ط ١ - ١٩٨٤ م .

١٧١ - (نعيم) الدكتور محمد السيد نعيم
فى الفلسفة الاسلامية وصلاتها بالفلسفة اليونانية - القاهرة -
ط ١ .

١٧٢ - (النيسابورى) الواحدى النيسابورى
اسباب النزول - يهامشه : الناسخ والمنسوخ لهبة الله بن سلامة
- بيروت - عالم الكتب - بلا تاريخ .

١٧٣ - (هدارة) الدكتور محمد مصطفى هدارة
مشكلة السرقات فى النقد العربى : دراسة تحليلية مقارنة -
القاهرة - الأنجلو المصرية - ١٩٥٨ م .

١٧٤ - (هلال) الدكتور محمد الغنيمى هلال
الأدب المقارن - القاهرة - الأنجلو المصرية - ط ٣ - ١٩٦٢ م .
الرومانتيكية - القاهرة - نهضة مصر - بلا تاريخ .
النقد الأدبى الحديث - القاهرة - نهضة مصر - بلا تاريخ .

١٧٥ - (الهياوى) محمد الهياوى
الطبع والصناعة - القاهرة - النهضة المصرية - ١٩٣٨ م .

١٧٦ - (هوراس)
فن الشعر - ت : د . لويس عوض - القاهرة - الهيئة المصرية
العامة للكتاب - ١٩٨٨ م .

١٧٧ - (هيدجس) هارتن هيدجس

ما الفلسفة ؟ - ما الميتافيزيقا ؟ - هيدرلن وماهية الشعر - ت :
فؤاد كامل ، محمود رجب - مراجعة وتقديم د* عبد الرحمن بدوي
- القاهرة - دار الثقافة - ١٩٧٤ م *

١٧٨ - (ويليك) رينيه ويليك

اتجاهات النقد الرئيسية في القرن العشرين - ضمن مقسمالات
في النقد الأدبي - انظر اليوت *

نظرية الأدب - بالاشتراك مع أوستن وارين - ت : محسن الدين
صبيحى - مراجعة د* حسام الخطيب - القاهرة - بلا تاريخ *

١٧٩ - (يونس) الدكتور انتصار يونس

السلوك الانسانى - القاهرة - دار المعارف - ١٩٧٤ م *

(ب) مراجع بالانجليزية

1. Adams, Hazard, The Interests of Criticism : An Introduction to Literary Theory, Harcourt, 1969.
2. Arieti, Silvano, Creativity, The Magic Synthesis, New York, 1976.
3. Aristotle, The Republic, book X, in Literary Criticism: An Introductory Reader, edited by, Lionel Trilling, Holt, Rinehart & Winston, Inc, 1975.
4. Barthes, Roland, The Reality Effect, in French Literary Theory today, A Reader, edited by, Tzvetan Todorov, trans by, R. Carter, Cambridge, 1982.
5. Bleicher, Josef, The Hermeneutic Imagination, London, Routledge & Kegan Paul, 1982.
6. Cassirer, Ernst, Language & Myth, trans by, Susanne K. Langer, New York, Dover Publications, Inc. 1953.
7. Cuddon, J. A., A Dictionary of Literary Terms, London, Penguin, 1984.
8. Felix Klin - Frank, The Hamasa of Abu Tamam, Leiden, E. J. Brill, 1972.
9. Fryer, Henry — sparks, General Psychology, New York, Barnes & Noble Inc. 1954.

10. Goldman, Lucien, Luckacs & Heidegger, 'Towards a New Philosophy, Trans by William Q. Boelhower, London, Routledge & Kegan Paul, 1980.
11. Jung, C. G., The spirit in Man, Art & Literature, trans by, R.F.C. Hull, London, Ark Paperbacks, 1984.
12. Lacey, A. R., A Dictionary of Philosophy, London, Routledge & Kegan Paul, 1979.
13. Merleau-Ponty, Morris, Eye & Mind, in. Aesthetics, Oxford Readings in Philosophy, edited by, Harold Osborne, Oxford, 1979.
14. Norris, Christopher, Deconstruction, Theory & Practice, London, Methuen, 1982.
15. Plato Ion, in Literary Criticism, See Aristotle.
16. Richards, I. A., Principles of Literary Criticism, London, Routledge & Kegan Paul, 1967.
17. Zurif, Edgar, B. & Blumstein, Sheila, F., Language & the Brain, in Linguistic Theory & Psychological Reality, edited by Halle, London, Cambridge, 1981.
18. Skura, Meredith Anne, The Literary Use of the Psychoanalytic Process, London, Yale University Press, 1984.
19. Stelzer, Steffen, A Last Attempt to Grasp Poetry : Notes on Hegel's lectures on the Philosophy of Art, Alif : Journal of comparative Poetics, Cairo, American University, 1981.

فهرس

الموضوع	رقم الصفحة
الاهداء	٦
المقدمة	٧
تمهيد	١٨
١ - الاتجاهات الأساسية فى دراسات الابداع الحديثة	١٩
٢ - مع التجريبيين	٢٣
٣ - مع التحليليين	٣١
٤ - مع الانسانيين	٣٦
٥ - مناقشة	٤٢
القسم الأول : (المفهوم الأول للابداع الفنى)	٤٦
١ - تعريف المفهوم	٤٧
٢ - تطور المفهوم	٦٣
٣ - تفسيرات الدارسين	٨٣
٤ - تفسير المفهوم	٨٨
القسم الثانى : (المفهوم المنهجى للابداع الفنى)	١٠٦
١ - مشكلة المنهج فى النقد القديم	١٠٧
٢ - المنهج التجريبي فى النقد القديم	١٢١
٣ - تعريف المفهوم	١٣٢

الموضوع	رقم الصفحة
٤ - تطور المفهوم	١٥٠
٥ - تفسير المفهوم	١٨٠
القسم الثالث (المفهوم المذهبي للابداع الفنى)	١٩٨
١ - تمهيد فى المفهوم المذهبي	١٩٩
٢ - عبد القاهر الجرجاني	٢٠٤
٣ - ابن طباطبا العلوى	٢٣٠
٤ - حازم القرطاجنى	٢٥٠
القسم الرابع : مفهوم الابداع الفنى فى قضايا النقد القديم	٢٧٦
١ - التعريف بقضايا النقد القديم	٢٧٧
٢ - الطبع والصنعه	٢٩١
٣ - اللفظ والمعنى	٣٠١
٤ - السرقات	٣٢١
الخاتمة	٣٣٥
قائمة المصادر والمراجع	٣٤٠
(١) مصادر ومراجع بالعربية	٣٤١
(ب) مراجع بالانجليزية	٣٦٣

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإبداع بدار الكتب ١٩٩٣/٧٠٣٨

ISBN — 977 — 01 — 3443 — 0

يسمى هذا الكتاب إلى إعادة النظر في التراث النقدي القديم بطريقة تغاير الطرق المألوفة الشائعة في قراءة هذا التراث قراءة تاريخية تبحث عن انتقال هذا النقد من الذوق الساذج إلى التأليف الدقيق . ولأجل هذه الغاية يعالج الكتاب النقد القديم في ضوء منهج تحليل الخطاب المعاصر ، فيرى فيه مستويات شتى ، بعضها أوّلى يعود إلى المفاصل البسيطة للنص الأدبي الذي كان يتصور الإبداع الأدبي تصوراً أسطورياً خيالياً يسرى فيه عمل شياطين وقوى خفية ، وبعضها منهجي يعود إلى الناقد المتخصص الذي يُفنى بتنظيم العمل النقدي ، وبعضها مذهبي يعود إلى الصراع حول أشكال الكتابة الأدبية . وي طرح الكتاب نظرية بخصوص النقد المنهجي تحاول أن تقرأ قراءة جديدة على أساس تجريبي . ثم يلتفت الكتاب إلى القضايا التي استخلصها الباحثون من النقد القديم فيحاول أن يعيد فيها النظر على نحو يمزج بين المادة القديمة والمذهبية المعاصرة .